

Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni Sorelle»

Giancarlo Alfano

Seconda Università di Napoli

Abstract

In virtù della loro compattezza come «sottoinsieme» all'interno del capolavoro petrarchesco, le «Canzoni degli occhi» (*Rvf*, 71-73) costituiscono uno *specimen* ideale per valutare l'atteggiamento dei commentatori cinquecenteschi delle «rime sparse». Dall'edizione senza note del Bembo (1501) al commento di Vellutello (1525), e ancora dal lavoro di Andrea Gesualdo (1533) sino al grande commento pubblicato postumo del Castelvetro (1582) con il quale in più di un senso si chiude il secolo, si sono contrapposti in Italia due atteggiamenti interpretativi. Da un lato si collocano quelli che come Vellutello o Castelvetro rappresentano i campioni della *explication du texte*, ossia la critica del «ciò è» che mira a rendere comprensibile la lettera senza sovraccaricarla di significati sapienziali o filosofici; dall'altra parte si sistema invece la critica del «peroché», fatta propria da chi, in particolare gli accoliti dell'Accademia fiorentina (da Varchi a de' Vieri), cercava nell'opera petrarchesca la fonte di un sapere enciclopedico e semmai esemplare anche dal punto di vista spirituale. Lo studio ripercorre questa storia cinquecentesca attraversando sia i commenti sia le lezioni dedicate a singoli componimenti del *Canzoniere* e mostrando il passaggio dalla identificazione tra «spirito» poetico e «corpo» tipografico tipica del primo Cinquecento alla tendenza a separare tra «spirito» filosofico e «lettera» poetica presente nella seconda metà del secolo XVI.

Parole chiave: Petrarca (*Canzoniere*), commenti poetici, cultura letteraria s. XVI (Italia).

Abstract

In virtue of their consistency as «subsets» within the Petrarch masterpiece, the «Canzoni degli occhi» («Songs of the eyes») (*Rvf*, 71-73) are a perfect specimen for appraising the attitude of 16th Century annotators towards «scattered rhymes». Two interpretative, opposing attitudes have existed in Italy, which are evident in various writings, from the obscure work of Bembo (1501) to the comments of Vellutello (1525), and from the work of Andrea Gesualdo (1533) up to the great posthumous commentary of Castelvetro (1582), which brought an ambiguous end to the century. On the one hand, there is the viewpoint of Vellutello or Castelvetro, who represent the protectors of the *explication du texte*, or rather the critic of the *ciò è* («that is»), which seeks to explain the letter without overstating knowledgeable or philosophical meanings; on the other hand, is the criticism of *peroché*, through which acolytes of the Florentine Academy (from Varchi to de' Vieri) in particular, have searched the patriarchal work for the source of encyclopaedic knowledge and, perhaps, exemplars even from a spiritual point of view. The study retraces this 16th Century histo-

ry, passing through both comments and readings regarding individual compositions from the *Canzoniere* («Song Book») as well as highlighting the process of identification between the poetic «spirit» and typographic «body» typical of the first five centuries. The study also addresses the tendency to separate between philosophical «spirit» and poetic «letter», present in the second half of the 16th Century.

Key words: Petrarch (*Canzoniere*), poetic commentaries, 16th Century literary culture (Italy).

Mercuzio ha appena lanciato la sua stoccata contro quei nuovi damerini che parlano prezioso, i «new tuners of accent», quelli che insomma modulano frasi ingentilite dalla ricca aggettivazione e dalla ritmica compassata delle cortesie, quando entra in scena Romeo proveniente dalla cella di frate Lorenzo dove ha combinato il matrimonio segreto con la sua Giulietta. «Here comes Romeo, here comes Romeo!», strepita Benvolio, e il giovane salace e più che un po' sboccato commenta che l'amico in arrivo gli pare diventato tale e quale un'aringa secca, non più carne viva e sanguigna, ma carne smunta, anzi «fishified», piscificata. E subito deve tornargli a mente l'invettiva contro i leziosi signorini che hanno imparato le moine moderne (e noi potremmo dire le grazie *italianisants* importate nei palazzi inglesi cinquecenteschi), se nel suo vecchio *compagnon* d'armi duelli e bravate vede un altro di quelli che, mutata la spada con la penna, si esercitano nei *numbers*, in quella scrittura numerosa di cui fu maestro il Petrarca, e che con lo stesso Petrarca entrano adesso in gara dichiarando Laura, a petto della loro amata, non esser altro che una sguattera di cucina. Ma Laura, sacramenta Mercuzio, ebbe ben altro amante, capace, lui sì, di «berhyme her», metterla in rime, non certo come saprebbero solo malamente fare questi nuovi poetastri.¹

Non ci sarebbe forse bisogno di cercare tra i giovinastrì veronesi trapian-tati in Inghilterra conferma di quella straordinaria moda del petrarchismo che pervase la cultura poetica e non solo poetica nel secolo XVI, se non fosse che proprio il mondo anglosassone offre una divertente controprova, tanto dell'opposizione tra spadaccini e damerini (quasi verrebbe da dire tra Rockers e Mods del celebre anniversario della Battaglia di Hastings: 1066-1966), quanto della profonda penetrazione del culto per Petrarca, nonché della sua ampia fungibilità quale spunto e pretesto per una conversazione galante. Inviando in dono alla sua Dama un'edizione delle rime petrarchesche, il poeta Henry Constable vi accompagnava, come usava all'epoca, un sonetto amoroso intitolato «To his Mistrisse upon occasion on a Petrarch he gave her». Titolo piattamente referenziale, alla prima apparenza, se non che il poeta gentiluomo non mancava di approfittare già nel paratesto della ghiotta occasione per mostrare la sua

1. «Benvolio: "Here comes Romeo, here comes Romeo!" Mercutio: "Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified! Now is he for the numbers that Petrarch flowed in. Laura to his lady was a kitchen wench —marry, she had a better love to berhyme her"» (*Romeo and Juliet*, II 3).

competenza letteraria e illustrare alla Donna amata e al generico lettore «the reason why the Italian Commentaries dissent so much in the exposition thereof».² Petrarca non voleva dire solo rime, dunque, e rimari e vocabolari, ma anche contenuti e metafore e concetti; egli non era maestro soltanto di lingua e di tecnica versificatoria, ma anche di pensiero e di retorica, come del resto ci si doveva aspettare da colui che Benedetto Varchi aveva definito un «dotto amante». E dottrina voleva dire necessità di commenti, e commenti di necessità voleva dire divergenza di opinioni e spiegazioni: il dissenso dei commentatori, potremmo insomma dire noi, era congenito a una declinazione sapienziale del far poesia, all'interpretazione «dottrinale» in senso esteso, e semmai filosofica in senso proprio, della rimeria amorosa.

Se pure è vero, come ha ricordato Quitslund, che Cristoforo Landino aveva dissertato su Petrarca nello *Studio* fiorentino già nel lontano 1467,³ è altrettanto vero che il Cinquecento era stato inaugurato da ben diverso evento, la pubblicazione congiunta di *Canzoniere* e *Trionfi* per le cure di Pietro Bembo nella preziosa stampa aldina, priva di ogni e qualsivoglia indicazione di commento o supporto paratestuale, del 1501. La forza anche simbolica di quella stampa prestigiosa era anzi consistita proprio nella presentazione assoluta del testo, nella assolutizzazione del dettato poetico.⁴ Il che non voleva dire, tuttavia, autonomia della poesia rispetto a ogni ordine del discorso istituzionalizzato, ché anzi l'astuzia del Bembo consistette nell'imbrigliare stret-

2. Henry CONSTABLE, *The Poems*, ed. Joan Grundy, Liverpool: Liverpool University Press, 1960, p. 133 (sonetto I, iii, 4), cit. in Jon A. QUITSLUND, «Spenser's "Amoretti VIII" and Platonic Commentaries on Petrarch», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* XXXVI (1973), p. 256-276.
3. ID., p. 275. Cfr. Roberto CARDINI, «Cristoforo Landino e l'umanesimo volgare», *La Rassegna della Letteratura italiana*, LXXII, serie VII (1968), p. 267-296, che alle p. 292-296 pubblica la *Orazione fatta per Cristofaro da Pratovecchio quando cominciò a leggere in Studio i Sonetti di messer Francesco Petrarca*, ossia la prolusione del Landino al suo corso universitario. Nell'articolo di Cardini si trova inoltre (p. 286, n. 32) il riferimento a un luogo del commento landiniano a Orazio, in cui l'autore riferisce di una discussione polemica durante il suo corso universitario su Petrarca intorno alla realtà storica di Laura, tesi alla quale Landino è assolutamente favorevole, risultando all'inverso contrario a ogni lettura (il cui iniziatore fu in fondo lo stesso Boccaccio) di carattere allegorico. Sulla trafilata allegorico-«poetologica» della musa petrarchiana, cfr. Giuseppe BILLANOVICH, «Laura fantasma del "Canzoniere"», *Studi Petrarceschi* n.s. XI (1994), p. 149-157. E per una differente ipotesi sull'esistenza di Laura si rileggano queste righe di Giorgio Manganelli: «Nell'Ottocento si discuteva se Francesco Petrarca fosse "veramente innamorato" di Laura. Naturalmente non lo era, e probabilmente una qualche Laura esisteva, giacché scrivere poesie d'amore per una donna esistente e che non si ama è del tutto in carattere con quella punta di sadismo astratto che alimenta la fantasia di uno scrittore» («Per soldi sì, per amore mai», in Giorgio MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, Milano: Adelphi, 1994, p. 86). Uno studio pregevole sulla rappresentazione figurativa di Laura e del Poeta si trova adesso nel bel libro di Nicholas MANN, *Pétrarque: les voyages de l'esprit*, Grenoble: Jérôme Millon, 2004, p. 73-111.
4. «L'edizione aldina del 1501, come ha insegnato Dionisotti, rompe con la tradizione quattrocentesca, con l'età del commento, e si ritorna ad una pagina con i margini netti, tesa a garantire la propria autorità e a prodursi come testo di lingua»: così Gino BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, Padova: Antenore, 1992, p. 130.

tamente la compagine testuale al suo supporto materiale, nello stringere spirito poetico e corpo tipografico in un abbraccio che sarebbe risultato tanto *avvincente* quanto infine vittoriosa nella storia letteraria del secolo che proprio quell'anno si apriva. Lo ha fatto notare Gino Belloni qualche anno fa riportando alla luce la figura di Antonio da Canal, anziano patrizio veneziano che mentre tra il 1509 e il 1516 viene commentando il *Canzoniere*, si lascia sfuggire, lui lettore abituato al libro manoscritto, un moto di fastidio contro chi (cioè Aldo Manuzio, e Bembo dietro di lui) aveva imbrattato le lettere di apostrofi e segni diacritici: «E costoro per acolorar miracoli et vender ben le sue stampe lo ha adulterato talmente che, se non se trovase altra copia de quella da i tituli, veramente besogneria che chi volesse sentir la dolcezza di ben dire in rime vulgar ... andase prima a studiar el bosco dei tituli, e quando gli avesse imparati, allora ghe saperia meno». ⁵ Quaranta anni dopo la situazione si sarebbe addirittura rovesciata, tanto che un esperto del mondo tipografico come Ludovico Dolce avrebbe potuto sostenere, nelle parole di Belloni, che la «situazione di illeggibilità precedeva il tempo del Bembo e non viceversa». Ma era nel frattempo scattata la data fatidica del 1525, anno in cui appaiono sia le *Prose della vulgar lingua* sia il commento di Alessandro Vellutello, prima della quale non era per nulla ovvio utilizzare Petrarca anche come maestro di lingua e dizione; normale era invece vedere in lui un maestro di vita, un modello di moralità ed erudizione nel senso di quella ricercata unità di *religio* e *doctrina* che è ispirazione comune di tanta cultura umanistica più o meno curiosa ed eterodossa.

Eppure il seme del 1525 era stato gettato proprio nel 1501 da quell'edizione aldina leggera e maneggevole che quasi si contrapponeva all'altro prodotto della casa veneziana, la lussureggiante e si direbbe fiammeggiante *Hypnerotomachia Poliphili* appena pubblicata l'anno prima come a sigla e sunto di una stagione trascorsa. Tra il ricco volume *in folio* repleto di silografie preziose, quasi un libro da banco, e il «petrarchino» si disponevano insomma due modi di fare letteratura e di interpretare il destino culturale d'Italia: una lingua mutevole, varia, fantastica, da una parte; una selezione attenta di lemmi, giri sintattici e realtà predicabili dall'altra. Il mondo ancora linguisticamente ibrido delle corti venete e padane con la sovrapposizione di latino, volgare locale e toscano, tipico delle cosiddette lingue di koinè regionale, di contro al mondo consapevolmente monolingustico della comunicazione sovramunicipale e ben presto sovranazionale. Che poi significa la contrapposizione tra un mondo ancora impastato delle scorie dell'oralità e un mondo oramai proiettato verso il mutuo riconoscimento delle «carte parlanti».

È difficile dunque sopravvalutare il ruolo di quell'aldina e del Bembo in quegli anni, ma anche senza voler pretendere che un libriccino abbia potuto segnare l'identità italiana per i secoli a venire, possiamo ribadire, col Dioni-

5. La citazione è tratta dalla carta 416v del manoscritto citato nel terzo capitolo, *Antonio da Canal e polemiche aldine*, di Gino BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 106: da qui proviene anche l'osservazione dello studioso citata a testo subito più avanti.

sotti e con la generazione di studiosi a lui successiva, che da lì scaturì l'invenzione di un «carattere» specifico del «carattere degli Italiani», ossia l'invenzione di quel «linguaggio letterario italiano»⁶ che sarebbe infine risultato profittevolmente esportabile insieme a un codice di comportamento e a una disposizione di valori etici e retorici. Quelli contro cui Mercuzio avrebbe scagliato la sua maldicenza.

Quel volume seminale presentava tuttavia un ulteriore elemento che non solo lo impreziosiva agli occhi del lettore informato, ma che addirittura lo trasformava in reliquia: quel libro era stato infatti esemplato a partire da un manoscritto che a parere di Bembo non poteva che essere l'autografo del Poeta, la traccia biologica, potremmo dire, della sua esistenza sentimentale e letteraria. Era certo il segnale preciso del passaggio da un'epoca di approssimazione nella edizione delle opere volgari a un'epoca nuova caratterizzata da scrupolo filologico e disamina critica dei testimoni; ed era anche il segnale del passaggio da una stagione di *unica*, in cui ogni codice era «testo a sé», unico nella sua materialità, a una stagione di copie uniformi di un *Unicum*, possibilmente l'originale. Dal fattizio al feticcio, insomma: il Corpo del Testo in cui s'incarnava lo Spirito del Poeta veniva da questo momento in poi garantito dalla molteplicità uniforme (con un quasi pentecostale diffondersi dell'Uno nei molti).⁷ E il poeta diveniva così Modello: di lingua, di stile, di vita; un modello fungibile perché unico e vero comunque.⁸

In tal senso, nel senso cioè di un epocale cambiamento del modo di concepire il rapporto tra testo e autore, non è affatto paradossale che l'atteggia-

6. Cfr. Carlo DIONISOTTI, «Pietro Bembo e la nuova letteratura» [1967], in ID., *Scritti sul Bembo*, a cura di Claudio VELA, Torino: Einaudi, 2002, p. 79-91.

7. A proposito di questa devozione feticista nei confronti dell'autografo (ma si ricordi che, dopo l'utilizzazione da parte di Bembo e Manuzio, il manoscritto petrarchiano sarebbe poi rimasto a lungo negletto) è di qualche interesse notare che Ludovico Antonio Muratori, nel pubblicare *Le Rime di Francesco Petrarca riscontrate co i Testi a penna della Libreria Estense e co i fragmenti dell'Originale d'esso Poeta* accompagnate dalle considerazioni di Tassoni, Muzio e sue proprie (Modena: Bartolomeo Soliani Stampatore Ducale, 1711), si sarebbe opposto all'atteggiamento di «chi osservando si minutamente notati [nel manoscritto autografo, n.d.r.] i giorni, i mesi, e gli anni, anzi i momenti stessi, in cui il Petrarca rivedeva le sue Rime, sino a notarvi l'interrompimento dell'opera per essere stato chiamato a cena» finiva col rendere involontariamente comico «lo stesso Petrarca» allo stesso modo che avrebbe fatto «il Franchi nel libro intitolato *I Petrarchisti*» (*Dedica*, p. XVIII).

8. Luigi BALDACCI («Introduzione») ai *Lirici del Cinquecento*, Milano: Longanesi, 19752, p. XV) e Roberto FEDI (*La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma: Salerno editrice, 1990, p. 73) hanno ricordato la lettera con la quale il Bembo rispose nel 1529 alle perplessità di Niccolò Astemio intorno alla realtà storica della figura di Laura. In questa lettera il grande letterato rimprovera scandalizzato l'interlocutore per non essersi lasciato convincere dalla più evidente delle prove, cioè dalle stesse rime del poeta e in particolare dal primo sonetto, la cui sincerità sentimentale è a suo parere assolutamente incontestabile. A causa della «stittichezza (per così dire) d'una mano di zucche secche, che non vogliam che sia licito dir cosa non detta da lui, né diversamente da quello ch'egli la disse» avrebbe invece dichiarato di prender le mosse Alessandro Tassoni per preparare le sue annotazioni al *Canzoniere* (cfr. «Vicededicatoria» in *Le Rime di Francesco Petrarca riscontrate co i Testi a penna*, cit., p. XXI).

mento bembiano sopravvivesse proprio in chi avrebbe invece contestato l'autografia del manoscritto utilizzato dall'illustre patrizio veneziano e che su tale convincimento avrebbe provveduto a ridisporre tutte le tessere dei *Rerum vulgarium* per cavarne fuori il corpo glorioso. Se così, per riprendere le celebri espressioni di Luigi Baldacci, era stato Bembo a considerare l'esempio del poeta aretino «come il documento più illustre di un romanzo d'amore», fu poi Alessandro Vellutello a scrivere «il vero romanzo di Messer Francesco e di Madonna Laura», nella persuasione che «il senso di una vicenda terrena e diaristica» fosse fissato dentro «una trama ingegnossissima di rapporti». ⁹ E questo «letterato di provincia e non professionale», che per patente lesa maestà bembiana sarebbe rimasto per sempre esterno ai circoli letterari importanti di Venezia, avrebbe allestito un tale romanzo obbedendo alle più tradizionali leggi della narrativa, procurando cioè una biografia dei personaggi (la *Vita e costumi del poeta* e la vita di Laura da lui ricostruite) e individuando il cronotopo adeguato in una Provenza reale riprodotta cartograficamente ad apertura di libro. L'immagine di Petrarca da lui così offerta risultava insomma come la sintesi di una vita e di un'opera letteraria (vita e opere, come per ogni santificazione...), ma la sintesi era ottenuta per emulsione del solo testo, della sola opera, scandagliata con premura e acribia. Era questo il frutto dello stesso presupposto da cui egli era partito, presupposto in base al quale, se il testo presentato da Bembo non era originale, questo andava evidentemente ricostruito. A questo scopo era necessario che ogni cambiamento nella disposizione dei singoli componimenti poetici fosse giustificato nel dettaglio. Ma giustificare voleva dire commentare, sia nel senso della discussione *in progress* di quella che noi oggi chiameremmo la «nota al testo», sia nel senso dell'ispezione, dell'indagine, dell'analisi delle tracce offerte dai testi per stabilire i raggruppamenti originali e le originarie sequenze dell'«organismo» adesso sfigurato. Il Commento finiva così col fare come un unico corpo col Testo, nel compito di giustificarlo e anzi garantirlo. ¹⁰ La vita e l'opera del Modello risultavano insomma attingibili grazie al lavoro di una seconda mano che, se nella realtà storica, finiva involontariamente col sostituirsi alla traccia grafica della prima mano, quella, biologica, dell'autore, dal punto di vista del metodo ambiva precisamente, quella mano prima o primaria, a ricostruirla, restaurarla.

Centralità del testo, dunque, rispetto a ogni deriva filosofica o in generale dottrinaia. In tal senso Vellutello prosegue sulla linea che in quegli stessi anni delineava Pietro Bembo quando dichiarava che «Dante molta più dottrina e

9. Luigi BALDACCIO, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova: Liviana, 19742, p. 52 e 55.

10. «Per Vellutello l'ordinamento dell'aldina non era originale. E senza un testo originale non vi poteva essere commento. Se l'ordinamento si doveva ad un raccoglitore qualsiasi, fosse anche stato l'ultimo amico del Petrarca, bisognava ricostruire l'originale: in ogni caso e ad ogni costo affrontare il problema, ristabilire il testo prima di esporlo. Di necessità il commento ai singoli componimenti, giustificandone la nuova localizzazione, veniva a costituire la vera nota al testo» (Gino BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 65: con questo libro chi scrive è in debito di numerosi e importanti spunti).

molte più scienze per lo sue poema sparse, che non ha messer Francesco». ¹¹ Il che voleva dire al più maculare le glosse e i riferimenti con qualche asserzione vagamente platonizzante, ma solo per quel tanto di innalzamento concettuale che nobilitasse la rimeria d'amore, non certo per impegnarsi nel disegnare un coerente tracciato filosofico, come per esempio aveva fatto sul finire del secolo precedente Pico della Mirandola con la canzone del Benivieni. Al contrario il commentatore, mentre che risarcisce quella che lui crede la linearità del percorso biografico petrarchesco, mira innanzitutto a chiarire la lettera del testo, a spiegare i punti meno chiari, le voci più disusate, nonché — e la cosa è di notevole interesse anche per spiegare il successo editoriale del suo lavoro — a illustrare i rapporti interni tra le strofe delle canzoni o le parti di un sonetto, se non addirittura i vincoli intertestuali che sigillano le serie interne dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Vellutello è insomma il primo a vedere nel testo del poeta aretino un «canzoniere» e non un libro di rime; il primo a riconoscerne la delicata tramatura che fa di quel libro un organismo coerente quanto delicato. Un campione della *explication du texte*, potremmo dire noi oggi, di quella critica del «ciò è» che verrà poi continuata da un filologo di tempra assai più severa come il Castelvetro.

Per rendersene conto basteranno pochi riferimenti tratti dalla sezione dedicata a quelle canzoni dette «degli occhi» (i numeri da 71 a 73) che non molti anni dopo altri commentatori avrebbero sottoposto a un'ispezione assai più attenta ai contenuti dottrinari, rispetto ai quali invece il Vellutello risulta piuttosto indifferente. Non si può infatti ritener frutto di una strenua riflessione filosofica la considerazione con cui si chiude la serie inaugurale di riscontri cogli altri testi del *Canzoniere* dedicati al canto degli occhi di Laura, secondo la quale il Poeta avrebbe tratto ispirazione da un «gentile habito e modo, il quale con l'amorose ali del desiderio levandolo lo diparte da ogni vile e basso pensiero»; ¹² né è sintomo di una lettura spirituale il riferimento a s. Bernardo (che solo soccorre per spiegare che cos'è l'estasi) o a s. Girolamo, soprattutto quando poi il commento di una strofe che pure si prestava alla sovradeterminazione religiosa si limita a constatare che dove si legge «la carne» bisogna intendere «il corpo» (c. 32r), oppure quando il v. 20 di *Gentil mia donna i veggio*, «Aprasi la prigion ov'io son chiuso» viene illustrata così: «ciò è aprasi il mio terrestre e mortal corpo, che de l'anima è prigion, nel quale ella è chiusa» (c. 32v). Al contrario, per esempio in questa stessa canzone, Vellutello non omette di fornire riscontri con altri *fragmenta* e a segnalarne la provenienza da fonti comuni (che è però un punto debole del suo lavoro, che sempre o quasi ignora i testi lirici antichi), ¹³ mentre il suo stile esplicativo lo induce a sciogliere

11. Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo DIONISOTTI, Torino: UTET, 1966, p. 178.

12. Si cita dalla seconda edizione del commento, *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello e con molte altre utilissime cose in diversi luoghi di quella nuovamente da lui aggiunte*, Venezia: Bernardino de Vidali.

13. Il «vero e invalicabile limite» di Vellutello è infatti «costituito dalla mancanza di conoscenze sul versante del volgare, della tradizione poetica antica come del Dante minore, dello stesso Boc-

ogni punto gli sembri un po' ingarbugliato o almeno di non immediata comprensione: «Amore, ciò è il suo amoroso affetto» (c. 31r); «perché sì rado, ciò è perché sì rade volte» (c. 31r); «perché più sovente, ciò è perché più spese volte» (31r); «le pruine, ciò è le piogge» (c. 32v); «beatrici de la mia vita, ciò è cose che la mia vita fanno beata» (c. 33r); «avanza, ciò è vince» (c. 35v).

Per il commentatore lucchese, insomma, Petrarca è «l'appassionato nostro poeta»: appassionato e poeta, uomo e artista. E solo quando l'autore fa esplicito riferimento ai filosofi, allora egli sente la necessità di un approfondimento. Ma resta poca cosa, come nel caso dei versi 31-45 di *Poiché per mio destino*, che vengono così commentati: «se in quell'etate, ne la quale gli animi furon tanto accesi al vero honor de la virtù, come di molti antichi philosophi e specialmente de greci si legge, che industriosamente alquanto di loco s'avolsero per diversi paesi, com'appresso de gl'Egitii, passando terre e mari per apparar le scientie et havere experientia de l'honorate cose, de le quali ne colsero il più bel fiore, cioè le più utili e necessarie di tutte l'altre», Francesco invece, come alla «fonte d'ogni sua salute» ricorre ai benevoli e benefici occhi della sua amata (c. 34v). Non molto di più, insomma, di una parafrasi, che è poi la più chiara dimostrazione di quanto poco il commentatore si lasciasse incantare dalla sirena della *Prisca Theologia* e delle varie miscele di poesia e prescienza divina che a quell'epoca circolavano.¹⁴

La terza edizione del lavoro di Alessandro Vellutello veniva pubblicato nel 1532, l'anno dopo appariva invece, sempre a Venezia, il commento di Giovanni Andrea Gesualdo. Si trattava di un'operazione ben diversa. Non certo per «il taglio didattico della esposizione», come di chi si applichi in un «esercizio di grammatica e di retorica», facendone «occasione anche per riapplicare il formulario dei «colori» dei generi classici», quanto piuttosto per l'ispirazione legata a una doppia matrice, cristiana e platonica e più a questa che a quella.¹⁵

caccio che appena fa capolino nel commento» (Gino BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 86). 1528, c. 30r. D'ora in avanti i riferimenti saranno direttamente a testo.

14. Cfr. a riscontro con quale dovizia illustrasse invece i medesimi versi il fiorentino Giovan Battista GELLI: «Et non vi paia cosa nuova questa che io vi dico del Petrarca, conciosia che anchora i Poeti antichi come furono Museo, Orpheo et molti altri sotto concetti amorosi scrissero gl'occulti e profondi misterii della loro sacra Theologia. Né questo solamente anchora fecero i Poeti, ma i più saggi et lodati Philosophi, sì come può chiaramente vedere chi vuole nel Platonico commento descritto dal santissimo nostro Marsilio Ficino» (*Lettione seconda, sopra un Sonetto di M. Francesco Petrarcha [Io son dell'aspettar homai sì vinto]*, in *Tutte le lezioni di Giovanbattista Gelli, fatte da lui nella Accademia fiorentina*, in Firenze 1551, p. 57. Per la tradizione orfica ed ermetico-cabbalistica cfr. i classici studi di Jean SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei* [1940]. Torino: Bollati Boringhieri, 1990, e di Daniel Pickering WALKER: «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), p. 100-120; ID., «The *prisca theologia* in France», *ibid.*, XVII (1954), p. 204-259.

15. Cfr. Jon A. QUILTSUND, «Spenser's "Amoretti VIII" and Platonic Commentaries on Petrarch», cit., p. 264: «It is worth noting that Gesualdo treats the Christian tradition and Platonic authorities as two distinct but complementary frames of reference, and that he implies by the attention he gives them that the Platonist are more directly relevant to Petrarch's lines». Le frasi citate a testo vengono invece da Gino BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 207.

Se, come ha osservato Gino Belloni, a partire da Fortunio e Bembo nasce intorno a Petrarca una tradizione esegetica che confonde il genere grammatica col genere commentario, col Gesualdo ci si trova per la prima volta innanzi a un «commentaire du *Canzoniere* que l'on puisse dire imprégné de platonisme». ¹⁶ Il lavoro del napoletano è profuso e dettagliato: a un'introduzione contenente un giudizio del singolo componimento segue un'ampia parafrasi, dopo la quale è inserito un'attenta «esposizione» dei singoli lemmi. All'interno di questa sezione grammaticale si trovano frequenti digressioni di carattere dottrinario coerentemente distribuite lungo tutto il commento. Basti vedere la presentazione della prima canzone della serie «degli occhi» (*Perché la vita è breve*), dove Gesualdo afferma che «Havendo il Poeta a celebrare con platonico fervore il celeste e divino bello de gli occhi leggiadri, propose ornatamente il proemio a quanto egli ne disse in queste tre singolari Canzoni piene di meravigliosi ornamenti». ¹⁷ Impostazione filosofica alla base della ispirazione poetica, dunque, che però allestisce i materiali dottrinari attraverso i «meravigliosi ornamenti» dell'artificio letterario. Ed è per questo che nel commento troviamo una fitta serie di riscontri linguistici e stilistici, con l'individuazione dei tropi e delle maggiori figure retoriche; a partire però dal criterio basilare della comprensione. Quel che più interessa a Gesualdo è infatti la leggibilità, la forza comunicativa del testo poetico, da cui appunto deriva l'attenzione per la lettera, per il livello semantico, per il tessuto metaforico e argomentativo. Erudizione e comunicazione non vanno così disgiunte, e anzi quanto più la comunicazione è garantita tanto più il contenuto dottrinario diventa limpido, come si evince dal commento ai versi «tien dal soggetto un habito gentile / che con l'ale amorose / levando il parte d'ogni pensier vile» (*Rvf* 71, 11-13): «il quale habito gentile con l'ale AMOROSE, con la pronta e presta agevolezza de l'amoroso desio, alludendo a quei che ad amare si danno l'ale, et alla Platonica oppenione, che tra l'anime l'amorosa più tosto d'ogni altra racquisti l'ale» (c. 85v). Dietro la lettera, la figurazione allegorica, si rivela allora lo spirito, la perla di sapere; e nel romanzo d'amore si riconosce infine lo strumento di un indottrinamento filosofico. Qui però il commentatore si ferma, non proseguendo oltre nella discussione filosofica, per la quale rinvia invece il lettore a un trattato specifico, quell'*Accademia* del suo maestro Antonio Minturno che al lavoro ermeneutico sembra soggiacere ma del quale però nulla sappiamo per l'odierna irreperibilità dell'opera, se pure venne mai concretamente realizzata.

Un indottrinamento filosofico *soft* appare dunque quello del Gesualdo, e per di più inestricabilmente collegato a quella dimensione socievole, «pubbli-

16. Gino BELLONI, «Les commentaires de Petrarque», in Gisèle MATHIEU-CASTELLANI et Michel PLAISANCE (a cura di) *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XVI-XVI siècles). Actes du Colloque International sur le Commentaire, Paris, Mai, 1988*. Paris: Aux Amateurs du Livre, 1990, p. 147-155 (p. 152).

17. Il commento venne pubblicato nel 1533, 1541, due volte nel 1553, nel 1574 e nel 1581. si cita dalla terza edizione: *Il Petrarcha con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo al Magnifi. M. Bernardo Priuli*, in Venetia per Domenico Giglio, 1553, c. 84v: i successivi rimandi saranno direttamente a testo.

ca» che assume il letterato sin dai primi decenni del Cinquecento. Che è quanto viene chiaramente spiegato negli apparati introduttivi del commento, dove tra l'altro, nella sezione dedicata alla *Qualità de versi*, si osserva che «perché il viver gentile e bello, quale si conviene a gli animi cortesi et humani, *et spetialmente a i cortigiani*, non può essere senza Amore; non è philosophia, né poeta da cui meglio apparare si possa la via d'honestamente amare, e d'acquistare amando laude» (c.m.). Si apre insomma qui quella declinazione mondana, conversevole e leggera della cultura filosofico-poetica cinquecentesca che poi diventerà nel giro di pochi anni il fenomeno del petrarchismo, a metà tra pretese intellettuali e mondanità: insomma s'inaugura in queste frasi l'ipotesi di un codice comunicativo piuttosto che di una poesia filosoficamente impegnata. Eppure Gesualdo, che viene dalla scuola severa del Minturno, non va confuso con un Dolce o un Girolamo Ruscelli; il suo lavoro non è legato a una moda, semmai contribuisce al suo affermarsi: ma vi contribuisce perché tratta appunto con serietà, pur senza esagerare, il delicato connubio di poesia e filosofia. Del resto per il nostro commentatore la conoscenza petrarchesca di Platone va accanto a quella di Agostino, ma anche di Virgilio, Orazio, Tullio e Seneca. Poeta insomma è Petrarca, assai più che filosofo. Ma anche filosofo, o almeno qualcosa di più che un orecchiante, come confermano le prime glosse a *Gentil mia Donna, i veggio* (Rvf72) componimento nel quale il poeta verrebbe «inalzando gli effetti de celesti lumi», ma «seguendo con leggiadri e alti sentimenti Platonici» in ottemperanza a un processo ascensionale, di purificazione, verso quella «gloria immortale che bene operando s'acquista; o vero ad esso Iddio, ch'è fine glorioso di tutte cose, ove lo splendore divino, cioè la bellezza, massimamente quella dell'anima, ne scorre, come n'insegnano i Platonici» (c. 90v).

La differenza rispetto ad Alessandro Vellutello è chiara: non più un Commento in favore del Testo, ma un Commento che rivela l'eccezionalità del Testo, la quale risiede nella qualità formale quanto nella sapienza. E la differenza è palese nel passaggio dedicato a Rvf72, v. 20 («Aprasi la prigion ov'io son chiuso»), la cui lettera viene decrittata al fine di ribadire il valore conoscitivo del pensiero filosofico che sarebbe soggiacente al verso petrarchesco: «metaphoricamente il corpo chiamato è prigion de l'anima al modo Platonico [...] Questo è quello furore divino, che, sì come piace al gran Platone, la beltà che si vede qua giù crea ne l'anima de lo amante: onde ella sovra l'ali si leva» (c. 91r). Oppure un poco più avanti, lì dove si ribadisce la presenza di «sentimenti platonici» nella rappresentazione della tensione che l'amante rivela per «esser tale, quale si conviene alla natura del suo amato obbietto» (92v).¹⁸ E tuttavia occorre riconoscere la posizione intermedia del Gesualdo, che se da una parte si sforza d'individuare, con puntualità ma senza protervia, la matrice platonica o platoneggiante del dettato poetico del poeta aretino, dall'altra riconosce la natura intimamente poetica di tale dettato. Mi limito a citare a riprova un passaggio del commento a *Poi che per mio destino* (Rvf73), dove, dopo aver riconosciuto l'ennesimo «sentimento platonico» —il quale è che amore sia maestro d'ogni

18. E poco più avanti i due «desii» del poeta sono come i due cavalli del mito platonico.

virtute et d'ogni arte, e che la bellezza ne rammenti e rechi ne la memoria quanto la mente sapea, quando era in cielo» (c. 94v: il che significa dichiarare la centralità dell'amore per ogni possibile processo conoscitivo)—, il commentatore napoletano torna senza ulteriori indugi a illustrare la lettera del componimento, affermando che, se quanto precede è vero, tuttavia «le parole del Poeta sono queste». Una spinta duplice quella che insomma subisce Giovanni Andrea Gesualdo, da una parte indotto a magnificare l'eccezionalità del suo autore, e conseguentemente la gravidanza dottrinale della sua opera, dall'altra non disponibile a sovradeterminare il linguaggio poetico. Ma questa duplice motivazione, concorde peraltro con le altre opere che vedevano la luce nello stesso torno d'anni, il commento di Silvano da Venafrò e *I luoghi difficili* di Giovanbattista da Castiglione, può essere considerato l'indice di un mutamento nell'orizzonte di lettura assunto dai letterati cinquecenteschi nei confronti del capolavoro trecentesco. Rispetto a un Bembo che aveva evidenziato lo scarso interesse per la dottrina da parte di Petrarca, e rispetto a un Vellutello che aveva dedicato i suoi sforzi al restauro della lettera del *Canzoniere*, nei commenti degli anni Trenta, più o meno impegnati che fossero, più o meno provinciali e destinati a una precoce scomparsa, veniva emergendo la nuova istanza di coniugare artificio poetico e contenuto dottrinale. Come appunto in Silvano da Venafrò, che non manca di difendere il poeta dall'accusa di scarsa conoscenza delle teorie mediche, al contrario svelando semmai (a proposito del sintagma le *parti estreme*) un preciso riferimento alla fisiologia dell'anima sensitiva; o come in Castiglione, che dichiara solennemente che l'aggettivo *tremanti* attribuito agli occhi non viene da Giovenale («oculosque [...] trementes»), ma dai «Platonici».¹⁹

Ora, non conta che questi altri testi, innegabilmente minori se non minimi, non abbiano la pretesa di offrirsi quali illustrazioni esaustive di una qualche filosofia poetica, importa solo che presentino una tendenza, mostrino un interesse nuovo: nuovo ma non di necessità differente rispetto ai commenti precedenti. Rendere Petrarca un filosofo platonico non implicava infatti l'ineluttabile conseguenza che la poesia assumesse le vesti della seria dottrina scolastica: significava solo che la scrittura poetica nuova, insomma l'imitazione petrarchista poteva ambire a una forma non esclusivamente disimpegnata; che lo sciocchezzaio d'amore poteva ammantarsi delle vesti curiali dell'Accademia più prestigiosa.

19. Cfr. *Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venafrò, dove son da quattrocento luoghi dichiarati diversamente da gli altri spositori*, Stampato nella inclita città di Napoli per Antonio Iovino et Matthio Canzer Cittadini Neapolitani nel 1533, cc. 65r e 66v; *I luoghi difficili del Petrarca nuovamente dichiarati da M. Giovanbattista da Castiglione, Gentiluomo fiorentino*, in Vinegia, Giovan Francesco di Nicolini e Fratelli da Sabbio, 1532, c. 45r (ma cfr. anche cc. 43v e 44r). Già nel *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone. El primo del ingeniosissimo misser Francesco Philelpho e laltro del sapientissimo misser Antonio da Tempo, Venetiis* [Bernardino Stagnino di Ferrariis] 1522 si parla per la serie *Ruf* 71-73 di «canzone morale» (cfr. cc. 40r e 41r), nonché di «sententia platonica» (c. 40v) a proposito del concetto secondo il quale al piacere «seguita il dispiacere». Ma per i commenti, le letture e l'uso dell'opera volgare petrarchesca nel s. xv cfr. il magistrale studio di Carlo DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento, Italia Medioevale e Umanistica* XVII (1974), p. 61-113.

Veniva così soddisfatta una doppia esigenza, in base alla quale, se da una parte gli anni '30 del secolo furono quelli che conobbero, secondo la celebre definizione di Dionisotti, la «moda del volgare» con la conseguente trasformazione della scrittura poetica in esercizio di massa, in forma di autoriconoscimento di un nuovo ceto di alfabetizzati, dall'altra parte l'evento altamente simbolico dell'incoronazione di Carlo V a Bologna segnava la necessità da parte degli ambienti intellettuali più avvertiti e agguerriti di rimarcare la separatezza dell'attività letteraria rispetto alle insidie storiche e ai vincoli sociali che alla fine delle guerre d'Italia stavano oramai compiutamente definendosi.²⁰

In questo giro complesso, in questa sovrapposizione di piani, in questa confusione progressiva di ruoli e competenze, l'opera di Gesualdo, «œuvre de culture humaniste où théologie et science se donnaient la main» finiva col'occupare un vuoto forse a quell'epoca impreveduto se non imprevedibile, un vuoto che la ripubblicazione nel 1530 degli *Asolani* rendeva di certo ancor più visibile. E quel vuoto riusciva a occuparlo anche perché presentava la sua filosofia (non a caso accadeva lo stesso, ma in scala decisamente ridotta, anche in Silvano da Venafrò) dividendola in «philosophia de physica et philosophia de anima», innestando «beaucoup de Platon» sulla sua «phénoménologie de Amore», pur senza quella *verve* polemica «qui apparaît dans le livre parallèle du maître de Minturno, Agostino Nifo», e che rendeva quel testo, il *De Amore* (1531) del filosofo campano per nascita e romano per adozione meno immediatamente fruibile: anche perché in latino.²¹ Più o meno impegnate ed editorialmente fortunate che fossero queste opere, la sovrapposizione tra i due rami della filosofia segnalata da Gino Belloni rivela la sua importanza quando si tenga conto del fatto che nell'ambiente napoletano, o di irradiazione napoletana, lo studio si concentrava sulla filosofia naturale, dunque sullo studio della fisiologia dell'anima, sicché l'amore era interpretato a partire dal funzionamento della facoltà immaginativa e della memoria letti in chiave aristotelica, sia pure attraverso la mediazione dei commentatori antichi che erano invece prevalentemente ispirati alla revisione platonizzante del sistema del filosofo di Stagira.²² Da Napoli partiva così un intreccio tra questione d'amore e funzio-

20. Per il fondamentale discorso sulla separazione e l'«istituzionalizzazione» dei linguaggi è d'obbligo il rimando a Giancarlo MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni*, Bologna: Il Mulino, 1985.

21. Gino BELLONI, *Les commentaires de Petrarque*, cit., p. 153-154.

22. Senza entrare nel merito di una questione delicata e complessa, basterà ricordare che in quegli anni ricominciava a circolare il grande commento di Averroè all'opera aristotelica, mentre le edizioni del *De Anima* erano regolarmente accompagnate da commenti più o meno copiosi di autori più e meno recenti. Per il Nifo, vale la pena di ricordare che il suo merito «è nell'aver accentuato l'opposizione alla visione platonica del bello, nella quale si distingue un bello intellettuale, il quale *per mentem animam movet ad sui fruitionem intellectualem*, e un bello animale, al quale *per visum vel auditum vel utrumque animam movet ad sui fruitionem animale*. All'uno e all'altro bello i peripatetici aggiungono un terzo genere di bello, cioè il bello corporeo, il quale muove l'anima *per omnes, vel plures ad sui corpoream fruitionem quae amplexu ac tactu perficitur*» (Giovanni SAITTA, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. II, *Il Rinascimento*, Firenze: San-

namento dell'anima, tra psicologia e poesia, basato su di un eclettismo che avrebbe ben presto mostrato la sua modernità.

La distinzione tra platonismo e aristotelismo nel Cinquecento è del resto estremamente complessa, a causa della forte tendenza a ibridare le due tradizioni variando volta a volta, a seconda dei rispettivi progetti, la quantità relativa degli ingredienti. Da questo punto di vista, anzi, l'opposizione divenuta abituale tra Firenze e Padova, platonica la prima aristotelica la seconda, dimostra ormai una certa fragilità. Basti pensare, per tornare agli anni e ai testi che qui ci interessano, al fatto che un filosofo come Simone Porzio, anch'egli allievo del Nifo, era presente allo Studio pisano sin dal 1520 e che proprio nei primi anni Venti egli s'impegnò nella redazione di un *Trattato d'amore* (ancora manoscritto e studiato con la consueta maestria da Cesare Vasoli)²³ che avrebbe poi nuovamente diffuso nella seconda metà degli anni Quaranta con una lettera dedicatoria a Cosimo de' Medici. Ora bene, il trattato è essenzialmente la sconfessione riccamente argomentata della dottrina platonica dell'amore, che viene invece interpretato quale concupiscenza, ossia desiderio. Nel far questo il Porzio non rifugge dall'utilizzare anche le prove fornite dai poeti, in quanto «pittori delli amorosi effetti»²⁴ (espressione chiave che tornerà nei decisivi *Dialoghi d'amore*, 1535, di Leone Ebreo), contaminando testi e impostazioni per promuovere un'idea fondamentalmente «naturale» dell'amore, che vuol dire poi l'incontro di filosofia morale e medicina in una direzione che non poteva non interessare chi in quegli anni andava recuperando la tradizione dell'antica lirica toscana esercitandosi semmai nella lettura del testo petrarchesco. Se a tutto ciò si aggiunge che il filosofo napoletano dal 1545 tornò a Pisa e che le sue opere della maturità non solo conobbero un ampio successo ma che esse vennero altresì precocemente volgarizzate da un esponente di punta dell'Accademia fiorentina come Giovan Battista Gelli, risulta allora evidente quanto problematica risulti l'abituale contrapposizione netta tra le due scuole filosofiche. Insistere sulle facoltà aristoteliche dell'anima, studiare il funzionamento della facoltà immaginativa analizzando da un lato il suo rapporto con la luce e i colori, dall'altro l'azione congiunta sulla memoria, significava inevitabilmente cominciare a leggere con occhi diversi anche i testi poetici, e non solo di Dante, maestro di dottrina già per Bembo, ma anche, e forse più, di Francesco Petrarca.

soni, 1961, p. 119). Per l'averroismo nel Cinquecento, cfr. Antonio GAGLIARDI, *Scrittura e storia: Averroismo e cristianesimo. Lorenzo de' Medici; Sperone Speroni; Torquato Tasso; Giordano Bruno*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 1998. Necessario, infine, rimandare a Francesco PIRO, *Il retore interno. Immaginazione e passioni all'alba dell'età moderna*, Napoli: La città del Sole, 1999.

23. Cesare VASOLI, «Tra Salerno, Napoli e Firenze: il "Dell'Amore" di Simone Porzio», in Giuseppe CACCIATORE, M. MARTIRANO, E MASSIMILLA (a cura di), *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, vol. I. *Dall'antico al moderno*, Napoli: Morano, 1997, p. 663-675; ID., «Tra Aristotele, Alessandro di Afrodisia e Juan de Valdés: note su Simone Porzio», *Giornale di Storia della Filosofia*, LVI (2001), p. 561-607.

24. Citato Cesare VASOLI, «Tra Aristotele, Alessandro di Afrodisia e Juan de Valdés...», p. 566.

Dottrina non significava soltanto filosofia —morale, naturale o metafisica che fosse—, ma anche costruzione linguistica, abilità retorica, primato dell'artificio. E di questo il poeta di Laura era senza alcun dubbio campione sommo. Le due scienze potevano insomma trovare in quel magnifico libro un incontro privilegiato, disponendosi ad accogliere anche la neonata scienza della lingua: quella grammatica che il terzo libro delle *Prose* bembiane aveva reso merce intellettuale comune. E questo incontro, per una fitta serie di ragioni storiche, sarebbe avvenuto negli anni Quaranta a Firenze, dove il progetto politico di Cosimo aveva piegato l'umore bizzarro dell'Accademia degli Humidi nella regolata disposizione dell'Accademia Fiorentina,²⁵ e dove la non sopita passione municipalistica si sposava con la persistente tradizione ficiniana, con un certa propensione all'accoglimento delle tesi valdesiane (ancora una volta provenienti da Napoli),²⁶ con l'importazione —grazie a Benedetto Varchi tornato dall'esilio nei primi anni del decennio— dell'aristotelismo di marca padovana, col vivo interesse dei letterati fiorentini per le discussioni linguistiche. Tutti questi motivi diversi e parzialmente contraddittori finivano per convergere nella ricca attività di lettura e commento dei testi petrarcheschi che appunto caratterizzò il programma culturale dell'Accademia medicea.

Di tale attività ha da ultimo fornito una descrizione accurata il benemerito studioso francese di cose fiorentine Michel Plaisance, il quale ha ricordato come le lezioni si dividessero in pubbliche, tenute la domenica dopo il Vespro nella chiesa di Santa Maria Novella, e private, che avevano invece luogo di giovedì nel tardo pomeriggio. In queste ultime lo statuto prevedeva si commentasse il solo Petrarca, come regolarmente avvenne con l'unica eccezione di una lezione che nel 1545 Benedetto Varchi dedicò a un sonetto del «secondo Petrarca», Pietro Bembo. Gli atti segnalano inoltre che alla lezione seguiva regolarmente la discussione tra gli accademici. Sebbene l'organizzazione dell'Accademia cambiasse all'inizio degli anni '50, le lezioni pubbliche vennero conservate in questa medesima forma ancora a lungo, distinguendo il commento a Dante, affidato a Giambattista Gelli (che vi si dedicò dal 1553 al 1563), e il commento a Petrarca, attribuito invece a Varchi, che vi s'impegnò fino al 1555 (dal 1558 gli successe poi per qualche tempo Agnolo Segni). Plaisance ha inoltre osservato che metà delle lezioni pubbliche furono dedicate a

25. Cfr. a questo proposito gli studi di Michel PLAISANCE: «Une première affirmation de la politique culturelle de Côme Ier. La transformation de l'Académie des "Humidi" en Académie Florentine», in André ROCHON (a cura di), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (première série)*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, p. 361-438; ID., «Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les "Humidi" aux prises avec l'Académie Florentine», in André ROCHON (a cura di), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (deuxième série)*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, p. 149-242.

26. Che il nome di Valdés appaia anche nel citato studio di Cesare VASOLI, «Tra Aristotele, Alessandro di Afrodisia e Juan de Valdés» gioca peraltro a favore della recente ricostruzione di Massimo FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino: Einaudi, 1997.

Petrarca, e quasi esclusivamente al *Canzoniere*, un quarto a Dante, il restante quarto ad argomenti e testi diversi.²⁷ A ciò si può aggiungere almeno, al di là del ricco materiale ancora manoscritto, quanto si ricava dalla settecentesca *Raccolta di prose fiorentine*, dove sono contenute alcune lezioni private su Petrarca tenute dal Buonarroti, da Lorenzo Franceschi, da Giovanni Talentoni (*Sopra il principio, la narrazione, e l'epilogo del Canzoniere di Petrarca*), dal Bonsi, Giacomini e altri.²⁸ Parimenti a quanto osservato da Giancarlo Mazzacurati a proposito dell'estensione «in parte anche [a] Petrarca» di quella medesima fedeltà verso Dante come all'autore di una «sorta di grandiosa enciclopedia» che costituiva il «punto d'avvio per ogni ulteriore ricerca», lo studioso francese ha sottolineato che le «poésies de Petrarque retenues pour être commentées publiquement sont parfois celles qui se prêtent davantage à des développements philosophiques ou servent le programme pédagogique de l'Académie», in virtù di un orientamento filosofico segnato sin dall'origine dell'attività accademica dalle tre *Lezioni* sull'Amore universale di Francesco de' Vieri, nonché dalla prima lezione pubblica dedicata a Petrarca da Piero Fabbrini il 2 ottobre 1541 intorno al sonetto *Più volte già del bel semblante umano* (Rvf 170).²⁹ D'altra parte in questa sua lezione, Fabbrini, se rimanda all'esposizione filosofica del Verino, bada soprattutto a commentare Petrarca con Petrarca, seguendo un metodo difeso ancora dieci anni dopo dal Gelli. Così, se da una parte viene affermato il platonismo del poeta, dall'altra vengono effettuate numerose osservazioni linguistiche, alternando la forma dell'*explication du texte* (*esposizione, dichiarazione* sono infatti i termini utilizzati per questo livello analitico) alla digressione dottrinale.

Scienza filosofica e scienza linguistica s'incrociavano dunque sul Corpo del Testo lirico per eccellenza, e questo proprio negli anni che vedevano la trasformazione del linguaggio poetico italiano verso un *sistema* della poesia quale forma di riconoscimento collettivo degli autori al di là della concreta esperienza biografica e culturale. Così, mentre da una parte «il canzoniere petrarchesco si fa anche veicolo di teoresi, oltre che di modulazione retorica e formale», così che il «suo centro focale, l'amore del poeta e l'immagine di Laura, esce dal suo confine metaforico e dalla sua intrinseca labilità e si trasforma in cosa viva, accertata, «vera», e come tale capace di dare sostanza e uniformità a tutta

27. Michel PLAISANCE, «Les leçons publiques et privées de l'Académie florentine (1541-1552)», in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, cit., p. 113-121 (p. 113-115).

28. Cfr. *Raccolta di prose fiorentine*, parte II, voll. I-V contenenti Lezioni, In Firenze, nella Stamperia di Sua Altezza Reale, per Tartini e Franchi, 1727-1730. Cfr. anche, tra le altre stampe cinquecentesche, Giovanni CERVONI, *Sopra il Sonetto del Petrarca Amor, fortuna, et la mia mente schiva*, Firenze: Torrentino, 1550; Pompeo DELLA BARBA, *Sposizione d'un sonetto platonico, fatto sopra il primo effecto d'amore, che e il separare l'anima dal corpo de l'amante, doue si tratta de la immortalità de l'anima secondo Aristotile, e secondo Platone*, In Fiorenza, Torrentino, 1554.

29. Le citazioni sono tratte da Giancarlo MAZZACURATI, «Dante nell'Accademia fiorentina (1540-1560). Tra esegesi umanistica e razionalismo critico. I», *Filologia e letteratura*, XIII (1967), p. 258-308 (p. 275 e 267) e da Michel PLAISANCE, «Les leçons publiques et privées de l'Académie florentine», cit., p. 116 e 121.

l'operazione», dall'altra «il libro a stampa, ed il *liber* che in sé eventualmente poteva contenere, recava un elemento aggiuntivo di senso, permetteva lo scatto memoriale e la riconoscibilità immediata proprio nella sua fisicità tipografica». ³⁰ Divergenza e complementarità del petrarchismo italiano che il caso ha voluto sigillare in un'unica data comune: quel 1545 in cui appare il *Volume primo delle Rime diverse di molti eccellentissimi autori* edito dal tipografo veneziano Gabriele Giolito per la cura di Ludovico Dolce, e in cui Benedetto Varchi, console per quell'anno dell'Accademia fiorentina, pronuncia tra l'aprile e il giugno le sue otto lezioni *Sulle tre canzoni degli occhi*.

Il letterato fiorentino, di fede repubblicana e dunque esule negli anni Trenta tra Bologna e Padova, dove poté approfondire la sua formazione filosofica, dopo essere rientrato in patria ed essersi guadagnato il pieno appoggio di Cosimo il giovane, promuoveva in esse una lettura del poeta che, per nulla disattenta ai valori formali, tendeva a privilegiare l'aspetto dottrinale e sapienziale. ³¹ Sebbene allievo di Bembo, di cui intendeva proseguire il progetto linguistico, del maestro non accettava la condanna di Dante in quanto più filosofo che poeta, né si limitava, come il sodale Sperone Speroni, a separare le due figure col conseguente avvilitamento della seconda; al contrario con lui «la poesia riacquista in misura decisiva le sue quotazioni, con [lui] "le parole non possono separarsi dalle cose", per cui può senz'altro scrivere: "io assai volte ho non minor frutto dalla lezione de' poeti che dalla eguale de' filosofi riportato"». Così, insomma, «se Bembo bocciava Dante perché filosofo, Varchi promuove Petrarca (proprio) perché filosofo», ³² maestro non solo di lingua e di stile, ma anche di medicina e teoria psicologica.

I «poeti ed i filosofi sono nel vero una cosa medesima, né alcuna differenza è tra loro se non di nomi»: esordisce del resto così il letterato fiorentino di fronte agli accademici riuniti il quarto giovedì d'aprile del 1545, aggiungendo che «i poeti altro non sono che filosofi, i quali non meno con gravi e dotte sentenze, che con parole belle e leggiadre e con dolcissimi concetti n'insegnano». Ne consegue la necessità di descrivere lo statuto retorico dei loro componimenti, di render conto delle loro grazie stilistiche, delle loro scelte linguistiche e sinanco grammaticali, ma sempre per arrivare al nocciolo morale e teoretico, al contenuto di verità, più o meno nascosto che esso sia sotto

30. Roberto FEDI, *La memoria della poesia*, cit., p. 73 e 75.

31. Sulla formazione e la biografia del letterato fiorentino, il volume di riferimento resta Umberto PIROTTI, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze: Olschki, 1971.

32. Andrea AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2001, p. 54 e 59. Cfr. inoltre quanto ha osservato Stefano JOSSA, «Poesia come filosofia: Della Casa fra Varchi e Tasso»: «La cultura accademica, tra Padova, Firenze, Ferrara, non dibatteva che del rapporto tra poesia e filosofia, utile e diletto, *docere* e *delectare*, come dimostrano, tra gli altri, i *Dialoghi* di Speroni, i *Ragionamenti* del Tomitano, le lezioni di Gelli e Varchi, i trattati di Giraldo Cinzio e Pigna» (ringrazio Jossa per avermi messo a disposizione il testo dattiloscritto del suo articolo in corso di stampa). Va infine segnalata A. ANDREINI, *Le lezioni di Benedetto Varchi all'Accademia fiorentina (1543-1565)*, tesi di dottorato di ricerca in Studi italianistici (XI ciclo) tutor Marco Santagata e Luca Curti, Università degli Studi di Pisa, 2001.

«fingimenti di favole». ³³ La prima lezione è così dedicata alla descrizione dell'oggetto: descrizione innanzitutto retorica, giacché le tre canzoni sono considerate come un discorso oratorio continuo appartenente al genere epidittico o dimostrativo, ossia rivolto alla lode; ³⁴ e Varchi è peraltro ben attento a distinguere tra unità delle tre canzoni e unità dell'organismo poetico nel suo complesso, ribadendo la prima ma sottovalutando la seconda, prendendo in tal modo le distanze da ogni ipotesi di possibile «romanzo» d'amore —il che a dire da ogni esemplarità della storia del poeta—, per invece rimarcare con forza l'esemplarità del testo, della compagine testuale in quanto discorso oratorio. Altro che *Vita del Poeta* o mappa geografica di Valchiusa, altro che rapporto tra vita e opera, per il maestro fiorentino conta il sapere, sia quello tecnico poetico (e linguistico) sia quello filosofico. Non uomo è dunque Petrarca agli occhi di Benedetto Varchi, ma poeta e filosofo: amante, sì, per tradizione, ma soprattutto perché psicologicamente e intellettualmente compromesso nella passione nobilitante per eccellenza; amante sì, allora, ma in quanto «dotto amante».

Se il discorso per Varchi riguarda la figura del poeta in generale, tanto da poter essere applicato a Virgilio —che fu «non men buon medico che dotto filosofo ed eccellentissimo filosofo» (p. 461a)— quanto al «nobilissimo e dottissimo» (p. 477b) Sannazaro, tuttavia l'espositore ammette che lo stesso Petrarca abbia voluto presentarsi talvolta come «artifizioso e vero poeta» rinunciando di conseguenza a «fare come il filosofo o il medico, che sarebbe stato in sulla propria natura degli occhi diffinendoli» e scegliendo all'inverso di proporre una similitudine o una metafora preziosa (p. 444a). L'analisi non manca insomma di rispettare il linguaggio specifico dell'arte, anzi il discorso propriamente artistico viene attentamente valutato senza nemmeno rinunciare alla consolidata tradizione fiorentina di leggere l'autore con l'autore, di spiegare lezioni e scelte espressive con *loci* paralleli prelevati da altri punti del *Canzoniere*, ma sempre tenendo di vista l'obiettivo principale: che è quello di far trapelare dal tessuto retorico il contenuto di verità. Tale è l'impostazione, per esempio, anche lì dove, dopo aver dichiarato che gli occhi di Laura non potevano esser «dipinti più leggiadramente» che con il sintagma «soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco» di *Ruf* 72, 50), fa appello all'*auctoritas* scientifica di «Aristotele e Galeno»

33. Benedetto VARCHI, «Sulle tre canzoni degli occhi», in *Opere*, Trieste: Lloyd Adriatico, 1858, vol. II, p. 439b e 440a; le successive citazioni saranno da quest'edizione con il rinvio di pagina direttamente a testo. Si ricorda che *La prima parte delle Lezioni di M. Benedetto Varchi*, fu edita, in *Fiorenza appresso i Giunti*, nel 1560, e *La seconda parte delle lezioni* l'anno successivo presso lo stesso stampatore.

34. La stessa attenzione alla descrizione retorica troviamo in colui che, se del Varchi fu concorrente, con lui condivise più di una volta impostazione e metodo, ossia il Gelli, che appunto, nella lezione *Sulla canzone Vergine bella*, prima di effondersi in digressioni platonico-religiose (in questo si differenti da quanto si può leggere nell'altro commentatore), dedica una lunga analisi ai modi e alla costruzione del discorso, convinto che il testo petrarchesco sia un'«orazione, fatta da lui in forma di canzone». Il testo si può leggere anche in Giovan Battista GELLI, *Opere*, a cura di Delmo Maestri, Torino: UTET, 1976, p. 535-60; per la precedente cit. cfr. *ibid.*, p. 542.

secondo la quale «negli occhi non è colore nessuno veramente, ma solo in apparenza, come si vede nell'arco baleno», confermando a conclusione sia la lezione poetica sia l'osservazione medica con la prova fornita «apertissimamente» da «l'eccellentissimo Vesalio nella notomia fatta da lui pubblicamente nello Studio di Pisa» (p. 473b). La dissezione pubblica del cadavere diventa così prova evidente della *verità* intrinseca alla dizione poetica.

Quanto alla filosofia, poi, la convergenza del pensiero aristotelico e di quello platonico è nel letterato fiorentino assai significativa. Certo, la strumentazione concettuale è per lo più riferibile al primo filone, ma anche l'altra tradizione appare con frequenza, e non solo come generico omaggio alle tradizioni quattrocentesche di Firenze se è vero che, per tacere di numerosi altri riscontri minori, all'inizio della *Lezione settima* (p. 475b-476a) viene fornita una descrizione della gerarchia dei tipi di amore che risale direttamente alla scuola ficiniana e al commento del *Simposio*, descrizione che egli riprenderà anche nelle successive lezioni *Dell'amore* e *Dei sensi*, nel cui frammento superstite Petrarca verrà peraltro definito «poeta veramente ed amatore platonico» (p. 487b). Allo stesso modo in cui Giovanbattista Gelli utilizza argomenti e categorie aristoteliche dentro una griglia prevalentemente platonica,³⁵ così dunque Varchi introduce categorie e argomenti platonici dentro un sistema prevalentemente aristotelico, secondo una tendenza —che dovette essere comune *tanto* a un autore dalla formazione fortunosa e lacunosa *quanto* al dotto fondatore dell'Accademia patavina degli Infiammati— alla contaminazione di letture, al sincretismo filosofico che non va inteso solo come la confusione di un'epoca in cerca di un metodo nuovo, ma soprattutto come l'attitudine di una filosofia che era naturale prima che metafisica, di un'indagine volta al funzionamento dell'anima sensitiva prima che a quello dell'anima intellettiva: ai sensi, all'immaginazione e alla memoria prima (logicamente e temporalmente) che ai processi intellettuali.

Si spiega così quell'altra apparente contraddizione che fa di Varchi un attento compilatore di voci rare o disusate e allo stesso tempo un letterato indifferente in materia di lingua; quella particolarità che lo rende un «bembiano di declinazione pomponazziana», ossia un combinato dall'apparenza improbabile eppure inequivocabile, a giudicare almeno da quel celebre passaggio, già più

35. Anche secondo Gelli la «dottrina grandissima» di Petrarca non deve limitare l'apprezzamento del suo «bel modo del dire» e della «bellezza de la sua lingua». Il poeta aretino, a suo avviso, avrebbe avuto «cognitione della Filosofia et Platonica et Aristotelica», come si evince da quei punti in cui egli, a guisa di filosofo naturale, «dice errare lo appetito suo sentivo, il quale sforzato dalla immagine delle bellezze della sua Laura impressa e scritta nella sua fantasia, che ad ogn'hora lo risospigne contro a sua voglia ne suoi primi martiri cioè nella sua prima servitù». Cfr. Giovan Battista GELLI, *Tutte le lezioni*, cit., rispettivamente p. 366, 369 e 370. A proposito di questo tipo di lettura è stato osservato che «Gelli's contribution to Petrarch is in having been one of the first to study the doctrinal aspects of his *Rime*. His ability to pick out aspects which are reminiscent of Plato in Petrarch and to stress the Aristotelian in Dante is a further example of Gelli's sincretism»; cfr. Armand L. DE GAETANO, «Dante and the Florentine Academy: the Commentary of Giambattista Gelli as a Work of Popularization and textual Criticism», *Italica* XLV (1968), p. 146-170 (166).

volte segnalato dagli studiosi, nel quale afferma che «le lingue non s'imparano per se stesse, ma per intendere le cose che in esse sono state scritte dagli autori» (p. 483b).³⁶ Si spiega così in quale modo si possa conciliare lo studio della natura con la consapevolezza della trasformazione storica in un difficile tentativo di mantenere le posizioni contro l'insorgente e opposto primato delle cose senza le parole o delle parole senza le cose che nel frattempo stava dividendo alcuni suoi colleghi e amici, primi tra tutti Lodovico Castelvetro e Sperone Speroni. In questa partita epocale l'esercizio su Petrarca resta decisivo, e tanto più in quegli anni, quando il poeta aretino era sul punto di esser trasformato in uno standard vuoto, in un puro emblema buono per ogni battaglia, per ogni progetto letterario. Contro l'opzione edonistica o puramente «performativa», come di un club privato nemmeno più tanto esclusivo, l'antico combattente della repubblica fiorentina, l'amico di Michelangelo e Pontormo, lo spirito religioso pervaso forse da inquietudini valdesiane propone invece una visione naturalistica dell'amore, una declinazione sensitiva se non sensuale dell'eros che ogni poeta, e il Poeta per eccellenza avrebbero messo in mostra per insegnare al lettore il carattere e il funzionamento delle passioni e della sensibilità in generale.

Tra un'osservazione sulla epentesi consonantica nella voce *accensi*, un riscontro da Virgilio o Tibullo o Bembo, un confronto tra due diversi versi petrarcheschi che consente di sciogliere un punto oscuro o variamente interpretato dai precedenti commentatori (ché ovviamente l'accademico fiorentino ha ben presenti i commenti circolanti), Varchi inserisce un riferimento al «decimo della Metafisica» («la natura non ha dato mai a una cosa più d'un contrario, come dice il Filosofo», p. 454b), un rimando puntuale a Galeno o al «grande Averrois [...] nel terzo libro delle sue *Collecta*» (p. 455a), una definizione della paura («la paura non è altro che una contrazione, o vero restringimento dell'animo per cagione d'alcuna cosa, o che sia veramente o che ci paia cattiva», p. 452a), oppure un'ampia digressione astrologica (p. 468a-b). Non mancano beninteso copiose osservazioni linguistiche, a partire dall'importante paragrafo della *Lezione I* in cui avverte che la poesia, essendo un discorso sviluppato «ornatamente con passioni e affetti», deve «fuggire sempre le [parole] brutte, vili, dure, aspre, ruvide, dense, ristrette, dispettose, disunenti, rozze, immonde, e le troppo vecchie, nuove, sdruciolose, mutili, strepitanti, tarde, veloci, scelte, languide, pingui, aride» (p. 443a), catalogo in cui la sovrapposizione di argomenti semantici e di argomenti ritmici denuncia con chiarezza l'ascendenza dal secondo libro delle *Prose* del Bembo, e illustra in maniera credo sufficien-

36. «Indifferentismo» non significa «disinteresse», ché anzi Benedetto Varchi si dedicò per anni, a partire dal pretesto della polemica tra Annibal Caro e Lodovico Castelvetro, alla stesura di un trattato di teoria linguistica, poi pubblicato postumo nel 1570, quell'*Hercolano*, che si può leggere oggi nell'edizione critica a cura di Antonio SORELLA, presentazione di P. Trovato, (Pescara: Libreria dell'Università Editrice, 1995); sulla posizione linguistica del fiorentino è tornato adesso Stefano JOSSA, «Le origini della lingua. Natura e grazia nella polemica tra Varchi e Castelvetro». (ringrazio l'autore per avermi sottoposto il dattiloscritto dell'articolo in corso di stampa).

te il difficile tentativo varchiano, di cui si parlava in precedenza, volto a contemperare la tradizione bembiana con la genealogia pomponazziana.³⁷ E, d'altra parte, la natura espositiva di questo tipo di lezioni impone al maestro di fornire anche una corretta *explication de texte*; come appare chiaro lì dove, per spiegare un passaggio particolarmente oscuro di *Rvf*73 (v. 85, sgg.), si dedica con perizia di grammatico alla «costruzione ed ordine delle parole, la quale non è agevole per cagione di un participio usato latinamente» (p. 485a).

Ciò nonostante, il prevalente interesse delle *Lezioni* tutte —queste «degli occhi» come le altre «dei sensi» o «dell'amore»— resta rivolto alla matrice filosofica che soggiace al discorso poetico. E resta prevalente la declinazione naturalistica piuttosto che quella metafisica, ossia in senso lato aristotelica piuttosto che platonica. In senso lato, appunto, perché, così come era accaduto per il maestro Ficino, la tradizione medica e l'interpretazione averroista orientano l'autore a congiungere il modello ricavato dal *Simposio* con le nozioni provenienti dal *De Anima* e dagli altri trattatelli naturali di Aristotele come il *De generatione et corruptione* e il *De partibus animalium*. L'interesse è anzi tanto prevalente che spesso l'esposizione del testo petrarchesco lascia il posto a lunghe digressioni sul dolore (p. 455a, e di nuovo p. 462b), il meccanismo della propriocezione (p. 456b-457a),³⁸ la memoria (p. 463a), la circolazione del sangue e la sede fisica di amore (p. 466a-b). In queste e altre occasioni Varchi spiega dunque al suo uditorio accademico la natura dell'amore e il funzionamento dell'immaginazione, ossia dell'anima sensitiva, senza perdere di vista né il portato intellettuale di tali dinamiche naturali, né, soprattutto, il testo. Perché infatti il nostro autore mira, come si diceva in principio, a valorizzare il poeta in quanto filosofo, non a ricavare dai testi poetici una storia esemplare, un «romanzo» sentimentale o un modello di stile, se non, al più, in quanto modello di conoscenza.

Si veda per esempio la spiegazione di *Rvf*71, 61-75, dove, a proposito dell'espressione «vigor natural» (v. 66), si afferma che

37. Per la posizione pomponazziana, cfr. il *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni (pubblicato nel 1542 dal Daniello), in cui l'anonimo personaggio dello Scolare riporta un'affermazione del Peretto, alias Pietro Pomponazzi, secondo cui «l'intelletto e il sentimento di quelle [le scienze, n.d.r.] sarà proprio degli amatori e studiosi delle dottrine, le quali hanno ricetta non nelle lingue, ma negli animi d'i mortali»; tale sentenza scatena l'entusiasmo di un altro personaggio anonimo, il Cortigiano, che dichiara: «come son nato così voglio vivere romano, parlare romano e scrivere romano», sottraendosi al principio enunciato nelle *Prose* (e ribadito nella parte iniziale del dialogo speroniano) dal Bembo secondo cui essere nato fiorentino non giova alla conoscenza della lingua fiorentina quanto lo studio, sicché per esprimersi correttamente è meglio esser nati fuori di Firenze e aver diligentemente studiato i testi degli Autori. Cfr. Sperone SPERONI: «Dialogo delle lingue», in Mario POZZI (a cura di) *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1978, p. 585-636 (631-632).
38. La discussione termina con la seguente dichiarazione, che credo inequivoca: «Anzi né ancora l'intelletto umano, tutto che sia immateriale, non può rivolgersi sopra se stesso se non per accidente; e così non si conosce se non accidentalmente; e questo gli avviene, perché se bene è separato di sua natura e secondo l'essenza sua da ogni materia, tuttavia dipende dai sensi, e senza loro non può essere né operare secondo i Peripatetici» (p. 457a).

nel corpo sono quattro doti supreme, le quali corrispondono alle quattro virtù dell'animo e lo fanno perfetto. E queste sono una certa vivacità o vero vivezza delle sentimenta, la quale il Petrarca chiamò *dottamente* «vigor naturale», e questa vivezza risponde alla prudenza; perché come l'anima, mediante la prudenza, conosce e comprende le cose agibili, cioè quello che si debba o fare, o non fare, così l'anima medesima, mediante la bontà dei sensi, comprende e conosce le cose sensibili. (p. 457b-458a, c.m.)

O si veda la discussione del sintagma «l'anima sente» al v. 75, dove si precisa che

Se bene egli dice «l'anima sente», si deve però intendere, come avemo avvertito altre volte, dell'anima e del corpo insieme. Perciocché, tutto il composto è quello che opera, e non l'anima o il corpo separatamente l'uno senza l'altro [...] E se bene Aristotile dice nel primo libro, che tanto è a dire l'anima sente, quanto l'anima fila, o edifica; tuttavia non solo i poeti e gli oratori, ma i filosofi ancora, ed egli stesso, come si vede nel terzo dell'anima, usano simili favellari. (p. 459a)

Risalta in questi esempi con chiarezza il fatto che Petrarca viene costantemente corretto in chiave naturalistica, anti-metafisica: lo mostra il primo brano citato, dove il «sentimento» viene collegato alla «prudenza» in obbedienza all'insegnamento aristotelico del *De Anima* (430 a 10, sgg.) dove si parla della deliberazione come dell'effetto di quella immaginazione (od opinione) che segue al ragionamento pratico. Poiché da questo specifico sillogismo discende la scienza del particolare, qual è quella del medico, è ancora più evidente che la strumentazione concettuale e l'interesse intellettuale di Benedetto Varchi sono orientati verso la filosofia naturale, ossia verso quella sezione del sapere filosofico che copriva le sfere della medicina, della psicologia e della morale. Ed è altrettanto evidente che l'approccio varchiano, da buon allievo del Bembo, si appunta sull'uso delle parole, ossia sulla scienza del linguaggio, tanto che la giustificazione offerta al poeta nella conclusione dell'altro brano sopra citato per aver usato un'espressione impropria viene ricavata addirittura da un uso ancora più impreciso dello stesso Filosofo in una cert'altra occasione.

Un «così eccellente oratore, poeta e filosofo» avrà dunque unito le sue varie competenze, diremmo noi oggi, i suoi saperi diversi, la sua scienza retorica e poetica e filosofica per ottenere un composto che, nel pieno rispetto delle regole di composizione del discorso ornato e versificato, propone a chi sappia intenderlo un contenuto sapienziale di estrema ricchezza. Dietro il banale aggettivo *dolce* di «dolce lume» (*Rvf* 72, 2) Varchi vede allora non una dichiarazione «a caso», sibbene una fugace ma precisa allusione alla teoria degli spiriti come prodotto del «calore naturale», ossia della qualità del sangue, che «viene ad essere dolce essendo caldo ed umido» come accade in giovane età. O ancora, parlando di un luogo della «canzone grande» *Nel dolce tempo della prima etade* (*Rvf* 23, 27-29) egli afferma perentorio «che Aristotele disse nel libro delle parti degli animali questa sentenza medesima» (p. 470a). E ciò vale anche per

quelle immagini, metafore e similitudini che sono usate in modo «più manifesto che vero», quindi col fine di chiarire il concetto piuttosto che di spiegare un contenuto di verità. Contenuto che il maestro si perita subito di restituire, reintegrando peraltro quella che ritiene la sottile tramatura concettuale della canzone: «conciosia che favellando aristotelicamente l'uomo non viene dalla bocca o dal capo, se ben quindi si piglia il cibo; ma dal cuore, il quale è quello che mediante il calor naturale genera gli spiriti della più pura parte del sangue» (ivi).³⁹

«Pedantic themselves, at times», è stato detto, i commentatori non rendono tuttavia Petrarca un pedante, ma semmai un poeta «concerned with ideas and high ideals», mostrando come le nozioni filosofiche siano implicite nei suoi scritti, non certo esposte quali «fully articulated doctrines»;⁴⁰ il che significa il riconoscimento della grandezza dell'autore quale filosofo, ma anche quale oratore e poeta. Proprio una tale impostazione, fa sì che —anche nei casi in cui, come appunto in Varchi, l'attenzione dottrinarina sia maggiore— ogni riflessione torni poi all'esposizione del testo; che è però, verrebbe da dire, un testo nuovo, diventato nel frattempo il deposito di preziose verità, un organismo complesso da leggere a più livelli, il «punto d'avvio —per riprendere l'espressione di Mazzacurati— per ogni ulteriore ricerca». Che è quanto eloquentemente accade in quel luogo della *Lezione* varchiana in cui la spiegazione del contenuto filosofico lascia il posto a un'ulteriore digressione:

di là dalle parti estreme [*Rvf*71, 101, n.d.r.] ciò è là in quella parte dove sta memoria, la quale come dicemmo nelle lezioni pubbliche allegando questo luogo, si pone dai medici in alcuni ventricoli o vero celle, secondo che pare le volesse chiamare il Petrarca quando disse «Qual cella di memoria», che sono nella parte di dietro presso la nuca, o vero collottola. La qual parte si chiama fiorentinamente la memoria, come quando diciamo: «Egli ha dato della memoria in terra, o vero percosso la memoria». (463a)

Nel passaggio dalla filosofia alla teoria della lingua o al recupero del reperto vernacolo, è sempre la dottrina ad avere la meglio sulla illustrazione del testo poetico; l'incipite poeta, «dotto» e «amante», finisce costretto in uno strabismo erudito che sottrae al tema d'amore ogni penetrazione sentimentale e ogni forza espressiva, riducendole a puri epifenomeni della «sostanza» medico-psicologica.

Al pari del Varchi e del platonizzante Gelli, anche gli altri commentatori di Petrarca riuniti prima nell'Accademia fiorentina e poi nell'Accademia della

39. Altrove Varchi motiva le apparenti incongruenze petrarchesche. Si veda questo esempio: «Ma se le specie sono spirituali e incorporee, come dicemmo nella lezione pubblica passata, e le cose incorporee spiritali non si possono vedere; come dice dunque il Petrarca di vederlo [il «lume», cioè «la specie della luce», n.d.r.]? Si risponde che il lume si può considerare in due modi...», etc. (p. 466a).

40. Jon A. QUILSLUND, «Spenser's "Amoretti VIII" and Platonic Commentaries on Petrarch», *cit.*, p. 270.

Crusca si muovono tra poesia e filosofia, ma mostrando di ruotare prevalentemente su questo che su quell'altro polo.⁴¹ Di «dottrina» e «leggiadria» comiste parlava del resto il Bonsi in una lezione pubblica del 1549, definendo però «utilissimo» il sonetto *L'aspettata virtù che 'n voi fioriva* che si accingeva a commentare. E ancora, dedicando l'anno successivo tre lezioni al sonetto *Pommi ove 'l Sole uccide i fiori e l'erba*, lo stesso accademico, pur considerando l'autore «Amante» e «poeta» del quale nessuno mai fu «più nobile» o «più leggiadro», non mancava tuttavia di rispettare le consuetudini oramai invalse: egli faceva così riferimento ai *Predicamenta* aristotelici; osservava che Petrarca «descrive il Cielo, non meno con grazia e leggiadria Poetica, che con dottrina e verità Astrologica»; volgeva l'intera lezione a occasione per prodursi in una dettagliata illustrazione delle coordinate geografiche e del concetto di clima astronomico. Nella sua seconda lezione, dedicata al Tropico e all'influenza del Sole, peraltro, oltre a diffondersi in osservazioni di carattere astrologico, Bonsi rimandava alle lezioni del Giambullari *Degl'Influssi Celesti* e *Dell'ordine dell'universo* e al commento di Pico della Mirandola alla «canzone platonica» di Girolamo Benivieni. Nella successiva e ultima lezione, infine, associava alle digressioni scientifiche, e questo per spiegare un sonetto del Petrarca, numerosi riferimenti a luoghi della *Commedia* dantesca.⁴² Nel giro di tre settimane, l'esile sonetto petrarchesco diventava l'occasione per mettere in linea tutta la tradizione fiorentina, dal grandioso poema dantesco al commento platonico di Pico; dalla canzone esplicitamente dottrinale alla lirica d'amore.

Del tutto simile il comportamento del Buonarroti, che, dopo aver avvertito che la «scienza amorosa» è una «selva» dentro la quale non ci si può muovere senza una «scorta», si sofferma a spiegare il funzionamento della «fantasia stessa, ovvero anima fantastica, o cogitativa che si chiami», dichiarando inoltre che l'autore trecentesco aveva parlato d'amore «non pure poeticamente, ma eziandio da Filosofo, come Platone nel *Convivio*». Ed è questo anche il caso

41. A proposito della lezione del Giacomini Tebalducci sul sonetto petrarchesco *Quand'io son tutto volto in quella parte* Baldacci ha osservato che «non saremo forse troppo lontani dal vero individuando in un tale atteggiamento critico l'intenzione di interpretare i testi secondo uno schema aggirantesi in un ambito platonico e fondamentalmente «stilonovistico», in una dimensione spirituale che non ha ancora denunciato un'intima crisi. Così, sempre a proposito di *struggere*, il Giacomini accompagna ad osservazioni stilistiche, dichiarazioni di carattere metafisico che suonano come l'accettazione totale della misura più umanistica del modello petrarchesco» (Luigi BALDACCII, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, cit., p. 77).

42. Cfr. «Lezioni di Lelio Bonsi sopra quel sonetto del Petrarca che comincia "L'aspettata virtù che 'n voi fioriva"», in *Raccolta di prose fiorentine*, cit., parte II, vol. I (1727), p. 67-90; «Lezioni di Lelio Bonsi sopra quel sonetto del Petrarca che comincia "Pommi ove 'l Sole uccide i fiori e l'erba"», in *Raccolta di prose fiorentine*, cit., parte II, vol. II (1728), p. 35-89, 90-120, 121-153 (le citazioni da p. 62-76, passim). Ancora Baldacci ha così descritto queste lezioni del Bonsi: «dopo aver riecheggiato una tematica platonico-ficiniana, fino ai particolari di rito sulle *qualità* fisiopsicologiche degli amanti, passava a commisurare il tipo ideale dell'amore celeste con quello che fu profettato dal Petrarca; e, pur constatando una sensibile divergenza, non si sentiva l'animo di condannare l'esempio petrarchesco, che egli anzi riproponeva secondo l'indicazione dell'integrità dei costumi e l'altra della sincerità della passione» (*Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, cit., p. 164).

di quel Lorenzo Franceschi che, pure senza troppe pretese dottrinarie e in fin dei conti proponendo un discorso d'intelligenza comune, pure non mancava di fare ricorso più volte alle tesi e alle espressioni dei «Platonici», a tornare sulla questione del rapporto tra immaginazione, spiriti e sospiri, nonché a chiudere il suo discorso con una mossa che in fin dei conti riconciliava il «romanzo» di Francesco con l'alto impegno concettuale: «io non penso che alcuno, che mai non fusse d'amoroso foco acceso, potesse arrivare a quella eccellenza, a quell'altezza alla quale pochi [...] si veggono saliti». ⁴³ Si trattava insomma forse di un vezzo più che di reale cultura filosofica; certo è che però in questo modo si realizzava nel concreto quella nobilitazione concettuale che tutto l'ambiente fiorentino cercava di ottenere alla poesia, metafisica o naturale che ne fosse l'impulso filosofico di fondo; una nobilitazione alla quale mirava, sia pure con mezzi del tutto diversi, solo poetici, pure la nuova e più consapevole poesia di metà Cinquecento che in quegli stessi anni individuava un maestro in Giovanni Della Casa e un modello formale nella sua ricerca della *gravitas*. ⁴⁴

La lettura filosofica del Petrarca, che —abbiamo visto— trova nella Firenze di metà Cinquecento il suo polo aggregatore e propulsivo, si diffonde nei decenni successivi in vari centri culturali italiani, favorita dal rinnovato successo della tradizione platonica e da un certo ripiegamento spirituale. È in questo contesto che il trentacinquenne Sebastiano Erizzo, uomo politico veneziano noto nel mondo letterario per le traduzioni di Platone e per gli scritti di anti-quaria, pubblica nel 1561 una sua *Espositione nelle tre canzoni di M. Francesco Petrarca. Chiamate le tre sorelle* presso lo stampatore Andrea Arrivabene e con una dedica di Ludovico Dolce, noto poligrafo e curatore editoriale, al «Signor di Boistaille». ⁴⁵ Se l'oggetto dell'esposizione è il medesimo di Benedetto Varchi, il taglio interpretativo è del tutto opposto, essendone qui esplicita e insistita la declinazione platonica. Non che manchino strumenti e concetti aristotelici, com'era inevitabile, e basti qui segnalare il ricorso alle quattro cause per spiegare il rapporto del bello rispetto all'amore, ⁴⁶ ma è senza dubbio la tra-

43. «Lezione di Michel Agnolo Bonarroti nell'Accademia della Crusca detto l'Impastato, sopra 'l Sonetto del Petrarca che comincia "Amor, che nel pensier mio vive, e regna"', in *Raccolta di prose fiorentine*, cit., parte II, vol. III (1728), p. 75-106 (79, 83, 103); «Lezione di Lorenzo Franceschi nell'Accademia della Crusca detto l'Insaccato, sopra il Sonetto del Petrarca che comincia "Lasso, ch'i' ardo, e altri non mel crede"», *ibid.*, p. 107-138 (p. 123, 135).

44. Cfr., oltre ai già citati Andrea AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento* e JOSSA, «Poesia come filosofia...», Hermann GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze: La Nuova Italia, 1992.

45. Notizie sull'autore si ricavano, oltre che dalla «Nota bibliografica» in Sebastiano ERIZZO, *Le Sei Giornate*, a cura di Renzo Bragantini, Roma: Salerno Editrice, 1977, dalla «Introduzione» a Sebastiano ERIZZO, *Lettera sulla poesia*, a cura di Silvia Zoppi, Firenze: Olschki, 1989, p. 4, n. 3. Per la presenza di Petrarca nella produzione del letterato veneziano cfr. anche Renzo BRAGANTINI, *Echi petrarcheschi in un "Avenimento" di Sebastiano Erizzo*, «Filologia e critica», I (1976), p. 271-279.

46. Ed è notevole da segnalare la definizione della «elegia», cioè della poesia lirica che il commentatore fornisce, chiaramente influenzata dalla terminologia diffusa in quegli anni dai commenti alla *Poetica* di Aristotele: «la Elegia è in gran parte poesia amorosa, che si rivolge intorno alle passioni dell'animo, et è una imitatione di perfetta attione lamentevole, la quale

dizione concorrente a orientare il ragionamento dell'espositore veneziano, che arriva a dichiarare che con «l'alte opre sì belle» di *Rvf* 72, 19 il poeta «non solamente potesse intendere le opre belle del cielo, cioè le cose celesti prodotte belle dal Creatore», ma addirittura «gli esemplari propri; delle idee nel cielo esistenti, alla conversione de i quali l'eterno motore dell'universo genera, produce, adora et abbellisce tutti quelli corpi inferiori» (c. 33r): insomma, la Poesia diventa qui uno strumento per accedere alle Idee dell'Iperuranio.

Erizzo parte dal presupposto che il «Poeta perfetto» debba «apprendere i precetti di tutte le ottime arti» (c. 2r), e in particolare debba «essere intendente della Filosofia», così che nelle sue opere «sieno sparsi, et si comprendano i tesori della filosofia» (c. 2v): «la perfettione della poesia» va dunque intesa come «la cognitione delle arti et delle scientie» (c. 4v). Poesia non è certo filosofia, perché si tratta di regimi discorsivi che utilizzano procedure argomentative differenti; esse si identificano però per quanto riguarda il comune fine educativo e morale. Come afferma Ludovico Dolce nella sua dedica, allora, compito del commentatore è operare «discovrendo chiaramente i Filosofici e Platonici sensi della bellezza e dell'amore» che il poeta nasconde «sotto il velo della Poesia». La recente pubblicazione della *Lettera sulla poesia* inviata all'amico Girolamo Veniero nel 1549 conferma che questa dinamica tra velo allegorico e corpo dottrinale, tra «iscorza» e «midolla» era ben presente nella stessa formazione teorica dell'autore, il quale tendeva infatti a leggere le favole dei poeti come un meccanismo dilettevole e «per allegorie significativo delle cose divine», operante «nascondendo sotto molti velami la verità». ⁴⁷ Quel che qui interessa è che il trittico petrarchesco venga non solo interpretato come un unico corpo allegorico, ma che in esso venga rilevato uno svolgimento dottrinale che sarebbe anche un percorso morale. Se così «tutti gli amori si incominciano dal vedere», nelle canzoni «degli occhi» viene raffigurato l'amore dell'«homo contemplativo», quello che «dalla vista ascende alla mente» (c. 14r); la «filosofia naturale» del Petrarca si mostrerebbe così coerentemente ispirata al pensiero del «suo maestro Platone» (c. 4v): e come Ficino aveva spiegato che *l'amor hereos*, o «infermità» d'amore «è una malia, un mal d'occhio, una incantazione che non ha rimedio», così Erizzo dichiara che «Amore sia un certo male d'occhio» (c. 17r). ⁴⁸

o fingendola in se stesso il P. ovvero in altro, esprime malinconico affetto»: Sebastiano ERIZZO, *Esposizione nelle tre canzoni di M. Francesco Petrarca. Chiamate le tre sorelle*, Venezia: Andrea Arrivabene, 1561, c. 4r: le successive citazioni direttamente a testo.

47. Sebastiano ERIZZO, *Lettera sulla poesia*, cit., rispettivamente p. 29 e 28. Sulla relazione allegorica scoza/midollo cfr. anche *ibid.*, p. 62.

48. Cfr. Marsilio FICINO, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura di Giuseppe RENS, Milano: ES, 1992, p. 141-145 (or. VII, cap. IV, intitolato: «Che lo amore vulgare è male d'occhio»). Sulla questione si rimanda a Massimo CIAVOLELLA, *La «Malattia d'amore» dall'antichità al Medioevo*, Roma: Bulzoni, 1976 e a Donald A. BEECHER e Massimo CIAVOLELLA (a cura di), *Eros and Anteros: the medical traditions of love in the Renaissance*, Toronto: Doverhouse Editions, 1992, nonché all'ottima «Critical Introduction» di Donald BEECHER a Jules FERRAND, *A Treatise on Lovesickness*. Translated and Edited with a Critical Introduction and Notes by D. A. Beecher and M. Ciavolella, New York: 1990.

Date queste premesse, è interessante osservare che la «particolare dichiarazione» dei tre componimenti segue una sorta di discorso circolare che parte da una prima esposizione parafrastica (la cui sigla è sovente la congiunzione «ciò è»), procede con l'illustrazione del motivo filosofico (segnalata, come già in Varchi, da «percioché») e termina con una riverbalizzazione del testo poetico a partire dal contenuto dottrinale rivelato. Lo si vede con chiarezza nel commento a *Rvf* 71, i cui versi 11-15 sono da Erizzo così spiegati:

ciò è il qual abito nobile e gentile, levando, et ergendo colui, che di voi begli occhi parla, con l'ale amorose, lo parte, cioè lo divide d'ogni pensier vile. Percioche la mente di chi ragiona havendo da noi ricevuto un abito gentile, è piena di alti, e nobilissimi concetti, sì che basso e ignobile pensiero non vi ha luogo. Per la menzione, che qui fa il Petrarca di queste ale amorose, dimostra chiaro, che sia stato Platonico. Percioché Platone attribuì all'anima due ali, con le quali ella vola alle cose sublimi [...]

A questo sentimento Platonico accennando il nostro Poeta dice che quell'abito gentile del suo intelletto, che esso teneva dal nobile soggetto de begli occhi di Laura, con l'ali amorose levandolo alle cose sublimi, lo separava da i pensieri bassi e terreni, intendendo per quest'ale quell'istinto dell'intelletto, col quale la mente va investigando la verità divina, e tanto più che dicono i Platonici, che fra tutte le anime, l'amorosa più tosto d'ogni altra racquisti l'ale. (cc. 19r-v)

Una volta stabilito il riferimento concettuale, insomma, Erizzo procede alla decrittazione, o parafrasi autentica, del componimento. Che è poi come dire che la filologia del «ciò è» si sublima nell'ermeneutica del «percioché», la lettera risultando giustificata non da principi di coerenza interna, ma dalla rigorosa maglia concettuale che le soggiace. Come conferma quest'ulteriore esempio:

Però lamentando e sospirando dice: Oimè perché si' rade volte mi date, mi concedete quello, dond'io, di che io mai non son satio, cioè della dolce vista di voi luci beate; e questo avviene dall'amorosa passione nell'amante, che non si spegne mai, per l'aspetto del corpo, come habbiamo a bastanza avanti ragionato, da che soggiugne, perché non più sovente, non più spesso mirate, attendete qual Amor di me fa strazio? Come crudelmente Amore mi tormenta? Cioè per la privazione di voi occhi beati, della cui vista io mai non son satio? Il qual stratio d'Amore, aperto nel mio volto potete comprendere, dal colore che vi dimostra la pena, che 'l mio core sostiene, e porta (c. 24r)

È inoltre interessante notare qui come il riferimento alle Idee iperuraniche, la presenza del *Simposio* ficiniano e la citazione dei poeti antichi, i «sacri Theologi» pre-platonici (Orfeo, Ermete, etc.: cfr. cc. 32v, 47r), evidenzino che l'interesse del letterato veneziano è morale *in quanto* è speculativo. L'esposizione di Erizzo non mira certo, se non forse indirettamente, a realizzare un impianto teoretico, ma vuole sì riconoscerne uno compiuto in Petrarca; essa individua pertanto al di sotto del figurante poetico una morale, da cui risalire

infine alla metafisica su cui essa sarebbe fondata. Orientato com'è a un tale fine, si comprenderà meglio il senso della discussione dei versi 24-26 di *Rvf* 73 («ma pur conven che l'alta impresa segua / continuando l'amorose note, / sì possente è 'l voler che mi trasporta»), nei quali il commentatore veneziano sostiene che l'autore «tacitamente tocca la metafora del cavallo accennando, che sì come il feroce e disubidiente cavallo trasporta fuori della diritta via non stimando alcun freno, che lo governi; così lo smisurato disio amoroso del nostro Petrarca era così possente che lo trasportava a forza a cantare le lodi de' begli occhi di Laura» (cc. 43v-44r). Vi è insomma alla base del verso petrarchesco un motivo di esperienza vissuta, un dato biografico trafigurato metaforicamente ma riconoscibilmente reale una volta che lo si rilegga alla luce della filosofia: se il cavallo ingovernabile è nella «favola filosofica» di Platone l'anima concoscibile, quando Petrarca parla di «voler» egli avrà sicuramente inteso dire il «cavallo», e cioè l'anima concupiscibile. Rispetto a Varchi e ai fiorentini, allora, l'operazione di Sebastiano Erizzo non consiste nell'individuazione di una «enciclopedia» da cui partire per affrontare problemi scientifici e dottrinali ulteriori, ma nel riconoscere il travestimento letterario di quegli stessi problemi. Da ciò conseguirà pure il disinteresse per lo specifico apparato strumentale del discorso poetico, per l'analisi della metrica, delle rime, delle figure retoriche e delle scelte linguistiche, ritenute di scarsa o nulla importanza rispetto al compito prefissato di decrittare la «midolla» della favola. Che poi vorrà anche dire, appunto, tornare alla verità biografica dell'amore del poeta, tornare a leggere nel Canzoniere la formalizzazione compiuta di un'esperienza morale; tornare a considerarlo un «romanzo» sì, ma un «romanzo filosofico»: «il Petrarca era hor lieto hor morto. Conociosiacosa, che quando essa Laura rivolgeva i suoi begli occhi verso di lui grati, et cortesi, al core subita, et mirabile letitia gli correva, ma quando allo 'ncontro si mostravano oscuri, et turbati verso di lui, cadeva in grandissimo dolore» (c. 37v).

S'incontravano così in Sebastiano Erizzo i due modelli che abbiamo visto alternarsi nel corso di queste pagine: da una parte la preminenza del Corpo testuale inteso come proiezione se non *analogon* della Vita, dall'altra la segmentazione del Corpo nei suoi membri per sottoporre la Lettera a un'analisi strenua che ne rivelasse il contenuto dottrinale. Questi due modelli, conflittuali in apparenza, mostravano così di essere in realtà profondamente solidali, giacché entrambi insistevano sul Poeta, la sua vita o la sua dottrina, piuttosto che sul Poema, le sue regole e le sue strategie.

D'altra parte, né Erizzo né soprattutto i letterati fiorentini erano estranei a considerazioni di carattere formale, né l'uno né gli altri erano incapaci di mettere in evidenza un giro sintattico o una similitudine, di riconoscere una fonte tratta dagli autori classici o addirittura semmai dalla poesia due-trecentesca. E se, certo, non tutti erano capaci di muoversi con disinvoltura nella produzione poetica medioevale, e soprattutto quasi tutti ignoravano la tradizione provenzale, il problema non era di quantità delle informazioni, quanto di metodo: di disinteresse verso uno studio che agli aspetti formali si limitasse o che addirittura in questi vedesse la natura specifica del testo poetico. Basti l'esempio

dell'autorevole professore Francesco de' Vieri, detto il Verino secondo, che disponendosi a leggere nel 1580 una lezione su *In qual parte del Cielo in qual idea*, dichiarava di essersi limitato a prendere «occasione» dal sonetto petrarchesco per dedicarsi piuttosto a questioni di metafisica. La sottile crosta della lettera finiva così con lo spaccarsi sotto il peso dell'investigazione filosofica; e lo stesso platonismo del «dotto amante» si mostrava in fondo non più che una scorza, nulla a petto del sapere dispiegato in un testo ben più impegnato e impegnativo come la celebre canzone cavalcantiana *Donna me prega*, di cui lo stesso Verino si occupò a più riprese per numerosi decenni.⁴⁹

Dall'altra parte degli Appennini e poi —una volta che l'aria minacciò di farsi troppo acre per lui— al di là delle Alpi, Lodovico Castelvetro (1505-1571) lanciava intanto i suoi strali contro quel che «usano di fare, quando leggono il Petrarca, gli Accademici Fiorentini, e molti altri, i quali parlano di Metafisica, di Fisica e di Morale per giustificare se il Petrarca abbia detto ogni cosa bene», proponendo un metodo per «lo 'ntendere i Poeti» basato sul «senso comune, e popolare» e dunque di segno opposto rispetto a quello da loro propugnato.⁵⁰ La radicalità della differenza era ben chiara al letterato modenese, che infatti non si limitò ad applicare questo metodo in alcune sue esercitazioni private sui luoghi difficili di Platone o Terenzio, ma volle applicarlo coerentemente al corpo stesso del *Canzoniere*, un cui ponderoso commento, imbastito per vari decenni, venne infine pubblicato postumo nel 1582. Gli accertamenti critici e filologici degli ultimi decenni hanno permesso di stabilire che il lavoro dovette raggiungere la forma nella quale venne poi effettivamente stampato negli anni '60 del s. XVI, se non dopo il 1567, o meglio in un «periodo compreso tra il settembre '67 e il febbraio '71»⁵¹ —e dunque nello stesso periodo in cui l'au-

49. Per i testi cui si è fatto riferimento, cfr., rispettivamente: «Lezione di M. Francesco de' Vieri sopra il sonetto del Petrarca "In qual parte del Cielo in qual idea", dove si ragiona delle Idee e delle Bellezze», in *Raccolta di prose fiorentine, cit.*, parte II, vol. I (1727), p. 213-263; Francesco DE' VIERI, *Lezioni d'amore*. Edited with an Introduction by John COLANERI, München: Wilhelm Fink, 1973 e Francesco DE' VIERI, *Esposizione sopra la Canzone di Guido Cavalcanti*, in Enrico FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova: Il Melangolo, 1999, p. 262-285.

50. Il brano si legge in Lodovico CASTELVETRO, *Opere varie critiche*, in Berna, MDCCXXVIII nella stamperia di Pietro Foppens, p. 264-265 (ma cfr. anche l'altro importante passaggio *ibid.* a p. 269-270).

51. Lodovico CASTELVETRO, *Le Rime del Petrarca brevemente sposte*, in Basilea ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582. Per le osservazioni del grande erudito settecentesco cfr. Lodovico Antonio MURATORI, «Vita di Lodovico Castelvetro», in Lodovico CASTELVETRO, *Opere varie critiche, cit.*, p. 1-78 («Nel fine d'essa *Sposizione* che di mano dell'Autore si conserva presso il Marchese Ercole Castelvetro, si legge il tempo, in cui fu terminata, cioè «MDXLV, il dì 8 d'Ottobre nella Staggia», ove tuttavia hanno i Signori Castelvetri un corpo considerabile di poderi», p. 69). Sulla datazione cfr. inoltre Ezio RAIMONDI, «Gli scrupoli di un filologo: Lodovico Castelvetro e il Petrarca» [1952], in ID., *Rinascimento inquieto*, Torino: Einaudi 1994, p. 57-142. Maria Grazia CRISCIONE, «Una redazione ignota del commento di Lodovico Castelvetro ai primi quattro sonetti dei "Rerum vulgarium fragmenta"», *Studi Petrarqueschi*, IX (1992), p. 137-219 (la cit. a testo è a p. 147) individua inoltre un legame tra l'operazione di commento e la celebre polemica che contrappose il modenese

tore ultimava per la pubblicazione la sua *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*—; ma pure è interessante che Ludovico Antonio Muratori abbia riportato nel Settecento la notizia secondo cui il commento sarebbe stato terminato, almeno in una prima «forma» già nel 1545, ossia proprio in quell'anno così profondamente significativo nella storia della cultura poetica italiana. Quale che sia l'evidenza filologica, in altri termini, il fatto che Castelvetro abbia continuato a lavorare al suo commento fino agli ultimi mesi di vita non toglie nulla al fatto che abbia probabilmente cominciato a dedicarsi in quei cruciali anni '40 quando le posizioni diverse, in campo religioso quanto genericamente culturale, presero ad assumere l'aspetto di contrapposizioni insanabili. Il letteralismo e il convenzionalismo del modenese l'avrebbero condotto in un breve giro di anni non solo a lanciare il suo affondo contro il Caro, ma a condannare recisamente le posizioni assunte in campo linguistico proprio da quel Benedetto Varchi, già suo amico e a quel tempo maestro riconosciuto dei più giovani accademici fiorentini.⁵² La questione è di estrema delicatezza, e tocca alcuni dei principali punti della cultura mediocinquecentesca, in particolare il diverso modo con cui venne interpretata l'eredità umanistica in una stagione che si avviava a portare fino in fondo quella separazione tra *res* e *verba*, che abbiamo anche visto in talune battute del Varchi e che nel Castelvetro diventa il presupposto per un modo nuovo, edonistico e appunto convenzionalistico, di concepire il fatto poetico al di fuori di ogni «investitura «teologica»» del poeta.⁵³ Al contrario, per l'erudito modenese metro del poetico, stante la «destinazione popolare dell'opera d'arte», è innanzitutto il pubblico, la comunità degli «idioti», degli inesperti, di chi non ha competenze tecniche e solo si ferma

ad Annibal Caro, in una confluenza di interessi grammaticali e di critica militante che conferma le tesi sostenute da Stefano JOSSA in *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli: Vivarium, 1996 e adesso in *ibid.*, «Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta», in corso di stampa (ringrazio Jossa per avermi permesso di leggere questo suo nuovo importante intervento ancora in bozze).

52. Per il primo testo mi limito a ricordare una battuta celeberrima: «Adunque l'ombra del giglio, non è seguita, et cercata da niuno animale con desiderio, che si sappia, et ciò avviene forse per ciò che non è molta per sottilità del torso suo insieme con la non immoderata altezza. Perché io a ciò riguardando, et motteggiando già dissi, che le muse del Caro dovevano essere di schiatta Pigmea, se bastava loro così fatta ombra a difenderle dal sole»; cfr. Lodovico CASTELVETRO, *Ragioni d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro «Venite a l'ombra de gran Gigli d'oro»*, in Venetia appresso Andrea Arrivabene, 1560, c. 38r. Per le posizioni linguistiche, cfr. Lodovico CASTELVETRO, *Giunta fatta al ragionamento degli articoli et de' verbi di messer Pietro Bembo* [Modena, per gli eredi di Gadaldino, 1563], a cura di Matteo MOTOLESE, Padova, Antenore, 2004; Lodovico CASTELVETRO, *Correttione d'alcune cose del «Dialogo delle lingue» di Benedetto Varchi* [Basilea, Pietro Perna, 1572], a cura di Valentina GROHOVAZ, Padova: Antenore, 1999. Cfr. inoltre l'importante articolo di Werther ROMANI, «Lodovico Castelvetro e il problema del tradurre», *Lettere italiane*, XVIII (1976), p. 152-179.
53. Giancarlo MAZZACURATI, «Aristotele a corte: il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)» [1985], in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma: Bulzoni, 1996, p. 144. Mi permetto di rinviare inoltre a Giancarlo ALFANO, ««Rechimisi creta», Castelvetro, le Muse e il «fatto» poetico», *Filologia e critica*, XXVI (2001), p. 114-127.

agli effetti immaginari.⁵⁴ Da queste due premesse, centralità del poema rispetto al poeta e destinazione popolare, consegue la necessità da parte del critico di verificare se e quanto l'autore abbia rispettato le regole interne dell'arte, l'insieme delle convenzioni che ne determinano lo spazio di azione simbolica; che poi vuol dire, com'è stato spiegato, che la sua attenzione «è rivolta esclusivamente al testo, alla cui intelligenza va indirizzato ogni sforzo, liberandosi da qualunque sovrastruttura di tipo ideologico o dottrinale», prospettiva a partire dalla quale «il Castelvetro imposta la sua polemica contro gli accademici fiorentini».⁵⁵

Ma se il Modenese si distingue dallo stile interpretativo dei fiorentini (e a maggior ragione da quello di Erizzo), egli è altrettanto e forse ancor più distante dalla posizione di un Vellutello; e non tanto per le scarse e generiche osservazioni di carattere filosofico sparse qua e là dal Lucchese, quanto piuttosto per la sua coerente ricerca di sovrapporre Petrarca alla sua opera e così subordinare il poema (nel senso delle regole dell'arte) al poeta (nel senso dell'ispirazione soggettiva).⁵⁶ Sin dalla dedica *A' lettori* Castelvetro spiega pertanto che nelle pagine successive non si sarebbe trovata né la vita del Petrarca, né quella di Laura, né la descrizione del «sito di Valchiusa». Il nuovo commento si presentava insomma privo di tutti quei supporti che costituivano la necessaria strumentazione di ogni edizione petrarchesca, secondo quello stile inaugurato dall'iniziativa del Vellutello e favorevolmente adottato nel sistema editoriale del tempo. Se così, per esempio, il *Petrarca* giolittino curato dal Dolce nel 1559 si fregiava della novità ermeneutica dei «dottissimi avvertimenti di M. Giulio Camillo», esso non mancava però della consueta strumentazione paratestuale —la vita del Poeta con l'«Origine di Madonna Laura [e] con la descrizione di Valchiusa del luogo ove il poeta a principio di lei s'innamorò»— siglando l'oramai consueto «cronotopo poetico» con la celebre cartina geografica allestita dal letterato lucchese sin dal 1525. Nei suoi quasi trent'anni di lavoro Castelvetro non viene invece mai tentato dall'ipotesi di vincolare il testo a un'esperienza individua, vera verosimile o falsa che sia. Il che deve anche farci intendere che quando egli rifletteva in termini di «senso comune» e di «opinione», poneva in realtà una ragione rego-

54. Valentina GROHOVAZ, «Introduzione» a Lodovico CASTELVETRO, *Correttione d'alcune cose*, cit., p. 14.

55. *Ibid.*, p. 41.

56. È stato osservato a proposito del commento dantesco del Vellutello, che «al di là della diffidenza che il Castelvetro sembra nutrire nei confronti del personaggio, sono probabilmente motivi di ordine metodologico a renderlo così avverso ad una esegesi, che pur con i suoi limiti, ottenne tra i contemporanei un notevole successo editoriale. La prassi interpretativa dell'erudito lucchese, per lo più aliena da interessi di tipo linguistico, è infatti decisamente orientata a mettere in luce i concetti teologici, filosofici e scientifici che animano il poema dantesco, realizzando un genere di lettura che rivela punti in comune con l'attività di commento svolta dal Varchi» (*ibid.*, p. 45). Se la diffidenza nei confronti del commento dantesco del Vellutello si fece diffusa nella seconda metà del secolo, anche per una certa eccessiva dipendenza dal quattrocentesco lavoro del Landino, è a mio avviso improbabile che il gufo castelvettrino adocchiasse nelle pagine del *Petrarcha con l'espositione* una qualche eccessiva ricerca di riscontri filosofici: la questione era qui legata alla poesia, specificamente, non all'arte letteraria in generale.

lativa astratta, estranea alla fruizione storica concreta di un certo ambiente e di una certa epoca. In altri termini, il fatto che l'opera d'arte sia innanzitutto indirizzata a un pubblico di «idioti» impone all'artista e al suo critico il rispetto dei principi della costruzione unitaria della favola, del credibile, delle caratteristiche convenzionali del personaggio, non certo della personalità dell'autore, della sua biografia sentimentale, che infatti non è suscettibile di generalità, cioè non rientra tra gli «universalmente empirico- astratti» derivabili dalla *Poetica* aristotelica.⁵⁷ L'arte è insomma per Castelvetro, per riprendere i termini del suo commento alla *Poetica* aristotelica, un procedimento «similitudinario»: è un «Make-believe» direbbe Kendall Walton.⁵⁸ Per questo motivo essa deve rispettare le sue procedure interne, i suoi propri protocolli di funzionamento.

Oltre a rifuggire da ogni ipotesi allegorizzante e «scientifizzante», il metodo di lavoro del letterato modenese mostra anche una certa estraneità rispetto agli aspetti retorici e metrici. Proprio perché si tratta degli strumenti specificamente artistici, senza i quali nessun poeta può essere considerato tale, un commento non deve descrivere le figure retoriche o metriche, ma controllare che queste siano congruenti con l'intenzione complessiva e con l'oggetto specifico. L'esposizione castelvetrina mostra così il suo carattere piuttosto regolativo e normativo che descrittivo: il suo obiettivo non è compilare il regesto delle venustà, ma verificare che queste non appaiano posticce; esso sarà pertanto volto a intendere la lettera del testo soffermandosi tanto sull'«individuazione delle fonti e delle corrispondenze interne» quanto sulla «ricostruzione della tessitura tematica dei componimenti». Nei cappelli introduttivi Castelvetro scompone allora la «sostanza tematica» del componimento per poi ricomporla e riordinarla secondo «schemi dotati di una loro organicità e congruenza logica».⁵⁹ Se dunque

57. Cfr. Galvano DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1954. Se ne rilegga un brano come il seguente: «secondo verosimiglianza vuol dire quindi: secondo un'adeguazione alla verità o categorialità della esperienza [...] come secondo necessità (o possibilità) vuol dire la stessa cosa in altri termini: e cioè: secondo un'adeguazione al *rationale* dell'esperienza (rationale non-contraddittorio)» (p. 89).

58. Cfr. Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, edizione critica a cura di Werther ROMANI, Bari: Laterza, 1978. Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Massachussets-London, England: Harvard University Press, 1990.

59. Emilio BIGI, «L'interesse per le strutture tematiche nel Commento petrarchesco del Castelvetro», *Studi Petrarqueschi*, IV (1987), *Filologia ed esegesi petrarchesca tra Tre e Cinquecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Trieste 19-21 settembre 1986), p. 191-217 (le cit. a p. 196 e 197; a p. 213 Bigi si sofferma sull'analisi tematica dedicata a *Rvf72*). Interessante anche quanto Bigi osserva riguardo alla tendenza a far procedere di concerto il rifiuto di ogni lettura filosofica e l'analisi delle strutture tematiche, sintomo della sua rigorosa attenzione testuale: «è da notare [a proposito dell'introduzione ai *Trionfi*, n.d.r.] non solo l'implicito ma netto rifiuto dell'interpretazione allegorica accolta dai precedenti commentatori, secondo i quali, per riprendere le parole del Vellutello, il poeta nella sua opera avrebbe voluto «vari stati dell'anima razionale esprimere»; ma anche il riordinamento della materia tematica secondo uno schema di distinzioni e sottodistinzioni binarie, schema certo discutibile, ma governato da una simmetria che, a parte l'eccessiva rigidità, non sarebbe forse dispiaciuta al Petrarca» (*ibid.*, p. 215-6).

quella di Varchi, dei fiorentini e di Erizzo era una critica del «percioché», della illustrazione del fondamento dottrinario da cui scaturisce il testo, quella del Modenese è invece una filologia del «ciò è», della spiegazione puntuale di ogni singolo passaggio, della riduzione del testo a «lettera» in base al principio che bisogna spiegare solo «l'ordine» del componimento e il suo «sentimento». Allo Spirito dell'autore affiorante nel suo Testo, Castelvetro contrappone il Corpo della Lettera, senza compromessi nei confronti di quel «paganesimo» che accomunava il poeta aretino e i suoi commentatori, quelli di cui poi il Muratori avrebbe detto esser capaci di «adorare infin gli embrioni di Mess. Francesco». ⁶⁰ Il suo è al contrario un lavoro di lettura delle strutture, dei rapporti, degli equilibri, come lì dove introduce l'esposizione alla «Canzone IX» (*Gentil mia Donna i' veggio*) spiegando che

Due cose principalmente intende di dimostrare in questa canzone [il Poeta], che egli s'innalza veggendo gli occhi di L. al cielo, l'altra che si mette a studiare. Ma perché non s'inalzerebbe al cielo se non fosser di divina bellezza, primieramente gli commenda di bellezza. Né si metterebbe a studiare, se non fosse il desiderio di vederli. E per la utilità e per la gioia che ne prende, veggendogli, secondamente gli commenda d'utilità che porgono altrui. ⁶¹

Oppure è un lavoro stretto sulla lettera del testo, teso a interpretare e giustificare ogni immagine o metafora (non a spiegare che cosa sia una metafora, ma a rivelarne il contenuto letterale, il che è un evidente scarto rispetto alla tradizione cinquecentesca dei commenti a Petrarca); come quando illustra il sintagma «quel dond'io mai non son satio» (*Rvf* 71, v. 71) osservando che

par che nasca un dubbio. Come è che qui mai non si satia, e altrove si chiama felice senza bramar più. Rispondi che non esser satio in questo luogo non si dice perché la qualità del cibo non pasce pienamente, ma per la dolcezza. (p. 145).

Si vede qui con chiarezza quel letteralismo quasi estremistico che spesso è stato contestato al Modenese, e al quale tuttavia egli è così fedele da esserne indotto a commentare il celebre verso «facendomi d'uom vivo un lauro verde» (*Rvf* 23, 39) con una lucidità che se per noi rasenta il comico involontario, per uno spirito rigoroso come il suo significava soltanto l'ossequio del lettore alla trasparenza del testo:

Dice d'Uom vivo per mostrar il miracolo; che se dicesse d'Uom morto, non saria miracolo, perché, come vogliono i Filosofi, quodlibet fit ex quodlibet, perché

60. Lodovico Antonio MURATORI, «Dedica», *cit.*, p. XVIII. Forse non è un caso che contro il paganesimo degli umanisti si fosse scagliato duramente Erasmo nel suo *Ciceronianus*: cfr. Desiderii ERASMI ROTERODAMUS, *Ciceronianus* [1528], in Iulii Cæsaris SCALIGERI, *Adversus Desid. Ersasmm orationes duae eloquentiae romanae vindices*, Tolosae Tectosagum, Typis Raym. Colomerii Regis et Universitatis Typographi, MDCXXI.

61. Lodovico CASTELVETRO, *Le Rime del Petrarca brevemente sposte*, *cit.*, p. 146.

piglia un Uom morto, e fallo marcire, e piantagli sopra un Lauro, vedrai che nascerà, sicché non saria miracolo; ma dicendo «vivo» viene ad esprimere il miracolo.⁶²

Ecco, in questa interpretazione, impressionante per la concretezza dell'immagine e per la serietà dell'applicazione, sembra come compiersi un'epoca, rivolgersi una stagione, critica e teorica quanto fabbrile, artigianale. Partiti come siamo dal nuovo culto del Corpo tipografico —come venerazione per l'autografo e come tentativo di ristabilire l'ordine del Libro— con cui si inaugurò il secolo della massima devozione per Petrarca, e dopo aver assistito alla ricerca dello Spirito del Testo (la trasfigurazione di una vicenda individua in percorso imitabile perché definito in confini testuali precisi; il riconoscimento del senso morale o metafisico o spirituale che si nasconde sotto la vana scorza delle finzioni), il nostro percorso si chiude col rigore paolino e riformista di Lodovico Castelvetro, con la sua strenua fedeltà alla spiegazione grammaticale, letterale, superficiale che ricorda all'uomo come l'unico livello cui il corpo possa giungere sia il livello delle parole, di quei *verba* che oramai si sono definitivamente separati dalle *res*.

Chi restava a partire da queste condizioni ancora fedele all'eredità umanistica non poteva, come lui, che disdegnare ogni surrettizia giustificazione filosofica; non poteva che separare rigidamente l'esercizio poetico, col suo esclusivo fine edonistico, dalla ricerca della verità, filosofica o teologica che fosse. Chi di questa voleva pascersi, doveva abituarsi a vivere tra il fumo degli incendi, delle carneficine, dei roghi. D'altra parte, un letteralismo e un convenzionalismo coerenti, non erano che il volto mondano di un convinto spiritualismo volto *a lo divino*. E lo sapeva bene uno che, come lui, dopo essere sfuggito all'Inquisizione ed esser scampato al massacro di Lione del settembre 1567 dove aveva dovuto lasciare gran parte delle sue carte, si trovava oramai ridotto a lavorare con un «libro solo», quello attaccato al suo corpo, la «caduca e trascorrevole *sua* memoria».⁶³

62. Lodovico CASTELVETRO, «Esposizione ovvero discorso nella prima canzone del Petrarca, la qual comincia: "Nel dolce tempo della prima etate", cavata da un manoscritto non più stampato che si conserva presso 'l Signor Dottore Girolamo Baruffaldi [...]», in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* tomo nono all'illustrissimo ed eruditissimo Signore Ignazio Maria COMO, in Venezia, appresso Cristoforo Zane, MDCCXXXIII, p. 405-432 (p. 417).

63. Lodovico CASTELVETRO, *Corretione d'alcune cose del «Dialogo delle lingue»*, cit., p. 88.